VERA CĂLIN

PORNIND DE LA CLASICI

EDITURA DE STAT PENTRU
LITERATURĂ ŞI ARTĂ



VERA CĂLIN

VERA CĂLIN

PORNIND DE LA CLASICI

EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ

ISTORIE, SATIRĂ, MITURI, FALȘI EROI

Printre modalitățile satirice folosite în literatura trecutului se numără și atitudinea de persiflaj față de ceea ce și-a trăit traiul, aprecierea ironică a valorilor depășite și infirmate de istorie. E o modalitate istorică determinată de condițiile în care s-au născut unele opere realiste ale trecutului mai depărtat sau mai apropiat, modalitate însoțită, după cum vom vedea, de avantaje și neajunsuri. În binecunoscutul pasaj, Marx vorbea despre zeii Greciei, care *„răniți de moarte în chip tragic în* Prometeul Înlănțuit *al lui Eschil, fură nevoiți să mai moară o dată în chip comic, în* Dialogurile *lui Lucian... pentru ca omenirea să se despartă rîzînd de trecutul ei"* [1]. Cavalerul Rolland, care, în medievalul cîntec de gesta, luptă cu vitejie și, victimă a trădării, moare patetic culcîndu-și trupul pe legendara-i sabie — Durandal — devine, în epopeile eroi-comice ale Renașterii, Orlando Inamorato și Orlando Furioso, iar noii lui creatori — Boyardo și Ariosto — nu se feresc să-l pună în situații grotești, bufone, dovedind ireverență față de o instituție medievală — cavalerismul — din care oamenii secolului al XVI-lea reali-

[1] Marx și Engels *despre artă și literatură.* E.P.L.P., pag. 139.

zează mai ales ridicolul. Astfel Ariosto ni-l arată pe-al său Orlando pierzîndu-şi literalmente mintea la ideea infidelităţii iubitei sale Angelica. În căutarea minţii pierdute pleacă Astolpho, prietenul credincios, care după ce-o descoperă în lună, conservată într-un borcan, o restituie posesorului ei.

Infernul, pe care ni-l descrie Rabelais în cartea a V-a a romanului *Gargantua şi Pantagruel*, vădeşte o viziune înrudită cu cea din dialogurile lui Lucian despre lumea de dincolo, dar este, mai presus de toate, o replică umoristică dată Infernului lui Dante. În iadul unde coboară înţeleptul pedagog Epistemon, decapitat în războiul cu Anarh, readus la viaţă de Panurge, care-i lipeşte capul la loc, descoperim cele mai cunoscute figuri ale mitologiei şi istoriei, ca şi pe cele mai ilustre personaje din contemporaneitatea imediată sau mai depărtată a autorului. Ne aflăm aici în faţa unei răsturnări a scării de valori, acceptată pînă mai de mult sau mai de curînd în lumea celor vii din vremea lui Rabelais. Eroii antici încetează de a mai fi eroi în infernul acesta comic. Ei devin aci vagabonzi, peticari, servitori. Cleopatra vinde ceapă. Respectate feţe bisericeşti — mai ales papi — se îndeletnicesc cu treburi subalterne. Papa Iuliu al II-lea vinde mărunţişuri. Bonifaciu al VIII-lea e spoitor, Papa Sixt e doctor de boli venerice şi vestitul Alexandru Borgia prinde şi omoară şobolani (pesemne pentru a valorifica ceva din fostele sale talente de otrăvitor). Iată că dacă Dante îi supunea pe papii criminali ai vremii lui la cazane eterne, Rabelais îi distruge hărăzindu-le soarta de victime ale rîsului. E metamorfoza comică a unor personaje ale istoriei, venerate sau detestate pînă atunci cu gravitate. E ruinarea unor reputaţii, pe care satiricul Rabelais le putea privi acum, în lumina gîndirii umaniste, drept false reputaţii.

Iadul în care pătrunde Parpanghel din *Ţiganiada* lui Budai Deleanu e şi el grotesc. Înjosirea, pe care

o vor suferi în acest infern cu *„riuri de foc — (ce) merg bobotind ca nişte pîrjoale"*, mai-marii pămîntului, va fi o înjosire comică. Deşi anonimi şi nu numiţi cu numele lor pămîntesc ca osîndiţii lui Dante sau Rabelais, aceştia sînt supuşi, asemenea păcătoşilor lui Rabelais, unor torturi ce nu conferă nici măcar grandoarea suferinţii eterne. Din intestinele unora *„fac dracii cîrnaţi şi sîngereţi. — Şi alte mîncăruri pentru drăculeţi"*. Judecători abuzivi slujesc pentru bucate, nu sînt plătiţi, umblă cu jalbe ce nu găsesc ascultare. Iadul lui Budai Deleanu e plin cu dughene:

> De acolo, dracii neguţători
> Iau marfă evtenă pe credit
> Ş-oamenilor dă rău făcători
> Prea scump o vînd; căci preţul tocmit
> Pentru hăst feliu dă mare deşarte
> Este sufletul lor după moarte.

Dacă ne gîndim şi la sensul alegoric al ţiganilor lui Budai Deleanu, al conducătorilor lor şi al păţaniilor acestora, credem că nu greşim cînd plasăm *Ţiganiada* în seria operelor ce desfiinţează prin metamorfoză comică valori depăşite ale istoriei (între ele monarhia absolută). Faptul e de altfel determinat de însăşi finalitatea genului, poemul eroi-comic urmărind tocmai deprecierea grotescă a faptelor cîntate, de obicei într-o epocă anterioară, în registrul grav al epopeii.

Restabilirea proporţiilor în legătură cu o figură istorică idealizată, falsificată de contemporaneitate sau de posteritate, se poate face şi cu alte mijloace. În 1730 Voltaire scrie poemul eroi-comic *Fecioara din Orléans*. Cel ce tratase cu veneraţie, în Henriada, pe regele Henric al IV-lea, în care vedea o întruchipare a politicii de toleranţă religioasă, adoptă în acest poem tonul de zeflemea. *Fecioara din Orléans* a lui Voltaire este o replică satirico-burlescă dată

poemului religios cu acelaşi nume, scris în ton grav şi apologetic, cu ani în urmă de Chapelain, unul dintre corifeii cei mai riguroşi ai clasicismului academic. In epopeea lui creştină, Chapelain o canoniza poetic pe Ioana d'Arc în rîndurile sfinţilor, după canonizarea religioasă înfăptuită la Roma. Preîntîmpinînd scandalul, despre care nu se îndoia că va izbucni după publicarea poemului, Voltaire invocă în prefaţă memoria înaintaşilor săi întru poeme licenţioase şi deocheate (Pulci, Ariosto, Rabelais, La Fontaine). Tratînd cu o libertate foarte puţin evlavioasă pe Ioana d'Arc, Voltaire dă, de fapt, un atac vijelios împotriva bisericii catolice şi a superstiţiilor, care leagă faptele de vitejie ale oamenilor curajoşi neapărat de miraculosul divin. Transformarea de către biserică a ţărăncii robuste şi viteze din Domremy în fecioară neprihănită şi inspirată de divinitate, aceasta este de fapt ţinta atacului lui Voltaire, această ţesătură urmăreşte s-o sfîşie cu versurile lui licenţioase. Că Voltaire n-a urmărit defăimarea luptei duse de poporul francez împotriva ocupanţilor englezi şi nici deprecierea luptătoarei Ioana d'Arc o dovedeşte faptul că poemul se opreşte la asediul Orléans-ului. Capturarea şi moartea Ioanei n-aveau ce căuta într-un poem eroi-comic. Şi dacă aventurile galante, pe care Voltaire le atribuie Ioanei d'Arc, sînt menite să spulbere legenda sfinţeniei ei, prezentarea grotescă a sfîrşitului ar fi echivalat cu o profanare. Deplasînd centrul de greutate în portretul păstoriţei lorene de pe îndeletnicirile evlavioase pe cele din cale afară de lumeşti, Voltaire a spulberat o falsă reputaţie, dar n-a reconstituit personalitatea eroinei franceze. Tonul de persiflaj, atmosfera grotescă, mijloace socotite — în lipsa unei viziuni juste asupra istoriei — apte să spulbere un mit, s-au dovedit insuficiente în reconsiderarea unei personalităţi şi a unei epoci istorice. Vor încerca în urma lui aceeaşi reconstituire alţi scriitori.

În operele amintite pînă acum, scriitorii pomeniţi întreprind, în spiritul unei examinări libere de prejudecăţi, negarea valorilor false sau depăşite de istorie, dezumflarea falselor reputaţii. Pentru ei, ca şi pentru contemporanii lor, nu se putea pune încă problema rolului eroului în mijlocul evenimentelor şi cu atît mai puţin cea a factorului hotărîtor în istorie. Cu toată luciditatea lui, cu toate paragrafele limitative în care arată că nu prinţii fac istoria, Voltaire şi-a numit totuşi una din marile sale opere de istorie *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*, înţelegînd acest secol ca produsul personalităţii puternice a regelui, care s-a numit „soare". A fost nevoie de gigantica mişcare populară a anilor 1789—1793, de lupta maselor în revoluţia burgheză pentru ca literatura să-şi propună lupta împotriva idolatriei individualităţii în istorie, ruinarea miturilor istorice.

*

Tema apare cu deosebire din momentul în care cele şase prelegeri ale filozofului englez Carlyle, reunite sub titlul *Eroi şi cultul eroilor*, teoretizează concepţia idealistă după care istoria ar fi opera exclusivă a personalităţilor puternice, a individualităţii geniale, acestea la rîndul lor devenind purtătoare de cuvînt ale voinţei divine. Sîntem în anul 1840 şi Anglia e pe punctul de a deveni scena primei mişcări organizate a proletariatului din lume: mişcarea chartistă. Atmosfera pregătitoare a mişcării, ca şi desfăşurarea ei, determină reacţii violente din partea scriitorilor şi gînditorilor vremii, care-şi exprimă, în operele lor, opoziţia sau aprobarea în mod explicit sau implicit, dar totdeauna străveziu. Carlyle gravita în jurul grupului „Tinerei Anglii", asociaţie de nobile vlăstare, care, în semn de protest faţă de ordinea burgheză, evocau nostalgic lumea feudală şi îndemnau poporul spre recîştigarea paradisului pier-

dut al vremurilor patriarhale. Intr-o pagină scăpărătoare de spirit din *Manifestul comunist* sînt descriși acești aristocrați care *„fluturau ca un drapel traista proletară pentru a strînge în urma lor poporul. Dar de cîte ori îi urma, poporul zărea pe posteriorul lor vechile blazoane feudale și se împrăștia rîzînd în hohote, fără respect.“* [1]

Carlyle își începe seria de prelegeri cu o sinteză a gîndirii sale, în care recunoaștem ecouri ale romantismului tory și ale misticismului mesianic. In stilul său solemn, folosirea excesivă a majusculelor și a arhaismelor e menită să asigure grandoarea profetică și să scandalizeze platitudinea prolixă a filistinului englez. *„Căci după părerea mea, Istoria Universală, istoria acelor înfăptuite de om în lumea aceasta, este, de fapt, Istoria Oamenilor Mari, care s-au manifestat în lume. Ei, acești oameni mari au fost conducătorii oamenilor; modelatorii, exemple și, într-un sens larg, creatorii a tot ceea ce masa largă a oamenilor a izbutit să facă, să realizeze; toate lucrurile, pe care le vedem înfăptuite în lume, nu sînt decît rezultatul material, realizarea și întruchiparea practică a Gîndului ce sălășluia în Oamenii Mari trimiși în lume; istoria acestor oameni poate fi pe drept cuvînt socotită sufletul istoriei lumii întregi.“* Față de acești făuritori ai istoriei, atitudinea firească, după Carlyle, este adorarea, adorarea smerită, solicitată de orice forță transcendentală și misterioasă, a cărei esență o ignorăm, ale cărei efecte le simțim. Consecvent cu gîndirea sa, cu părerea că societatea e fundată pe cultul eroilor și că Istoria Universală este de fapt biografia oamenilor mari, Carlyle afirmă într-o lucrare ulterioară *Pamfletul despre chartism* că Anglia nu va ieși din impas decît în momentul apariției unei personalități puternice, apte să disciplineze haosul social. Tihna Angliei (noi

[1] Op. cit., pag. 241.

citim a claselor avute) trebuie să fie, după Carlyle, darul unei mari personalități.

Cele șase prelegeri urmăresc desfășurarea personalității eroice în variate domenii ale activității umane. Odin este eroul ca divinitate. Întreaga religie a popoarelor nordice este *„umbra imensă a acestui om"*. Un al doilea moment din istoria omenirii ne dă eroul ca profet: pe Mahomed, trimis din *„necunoscutul infinit, fulger căzut din cer, menit să aprindă omenirea ce aștepta ca un imens combustibil"*. Urmează eroul-poet: Dante; eroul-preot: Luther. Protestantismul este opera exclusivă a personalității sale. Apoi eroul-om de litere, eroul-monarh, misionar al ordinii, al cărui prototip, Napoleon, e erou, după Carlyle, fiindcă a frînat acea mare devoratoare și autodevoratoare — revoluția franceză, fiindcă a domesticit-o. El este *„ultimul nostru Mare Om"*. Tipologia eroului privit în ipostazele amintite echivalează pentru Carlyle cu o periodizare a Istoriei Universale, fiindcă *„cea mai semnificativă trăsătură a unei epoci istorice este felul cum întîmpină pe Marele Om"*.

Acest șubred eșafodaj teoretic, care a apărut tot astfel, după cum vom vedea, celor mai valoroși dintre contemporanii și urmașii imediați ai lui Carlyle, are menirea să înalțe ca pe un steag, în vîrful său, ideea monarhică, ideea autorității nelimitate în politică.

O concepție atît de vulnerabilă și atît de vădit regresivă părea făcută pentru a stîrni polemică. Și, într-adevăr, nu exagerăm cînd afirmăm că o mare parte din literatura realismului critic englez este o explicită sau implicită polemică anti-carlylistă. Descoperim filonul acestei polemici nu numai în romane sau drame, pe care le putem numi istorice. Ar fi desigur hazardată afirmația că înclinarea lui Dickens spre universul celor umili și modești, că valoarea exemplară pe care o acordă el omului simplu, deținător al tuturor virtuților, factor de însănătoșire al unei

societăţi bolnave, s-ar datora unei atitudini anti-carlyliste. Aceste trăsături ale romanului dickensian le descoperim şi în operele anterioare anului 1841, dată cînd a apărut lucrarea lui Carlyle. Dar nu greşim cînd vedem în subtitlul romanului *Bîlciul deşertăciunilor* al celuilalt mare romancier realist al epocii, Thackeray, subtitlu ce sună: „un roman fără eroi", o intenţie polemică ce se adresează teoreticianului „idealismului-eroic". Intenţia polemică a lui Thackeray nu se mărgineşte la acest subtitlu, care de altfel poate figura pe coperta oricăreia dintre romanele sale. În mediocritatea societăţii burgheze, o societate mercantilă şi lipsită de idealuri, Thackeray nu vede un teren propice pentru înflorirea personalităţii eroice. El se fereşte, de aceea, să zămislească un erou chiar şi în romanele istorice. Esmond, personajul care dă numele celui mai izbutit dintre romanele istorice ale lui Thackeray, este un om brav, leal, curat, dar nu este un erou. El se luptă pentru o cauză pierdută, pentru restaurarea monarhiei absolute a Stuarţilor, în plină epocă a compromisului burghez şi, opunîndu-se mersului istoriei, va fi înfrînt. La capătul romanului, idealul monarhic se ruinează şi în conştiinţa lui Esmond, care, derutat, necunoscînd vreo altă cauză căreia să-şi dedice strădaniile şi lupta, se retrage sceptic şi obosit pe o moşie din Virginia americană. În această concepţie care neagă societăţii forţa de a naşte eroi, putem recunoaşte scepticismul istoric al lui Thackeray, dar şi un răspuns dat „eroismului istoric". Desigur răspunsul ar fi fost mai eficace dacă Thackeray ar fi înţeles nu numai că istoria n-o făuresc eroii dar şi cine o făureşte. Atunci Esmond s-ar fi putut dedica unei cauze vrednice de însuşirile sale, şi istoria l-ar fi făcut erou pe el. Dar scriitorii veacului al XIX-lea — contemporanii, ba chiar şi urmaşii lui Thackeray — sînt încă departe de această înţelegere. De aceea dez-

eroizarea istoriei îi se pare replica cea mai nimerită dată idealismului istoric de tip carlylist.

Poate că descrierea derutantă a bătăliei de la Waterloo, în romanul lui Stendhal *Mînăstirea din Parma,* bătălie la care participă însetat de glorie și eroism Fabrice del Dongo, fără să deslușească pînă la urmă vreo acțiune eroică, fără să știe măcar dacă a luat parte la o mare luptă, ține și ea de tendința de surpare a miturilor istorice.

Scriitorii mai sinceri democrați refuză să vadă în popor gloata anonimă, a cărei unică menire este să-l întîmpine, să-l adore pe Erou, ci descoperă comorile de umanitate, spontaneitate, stăruința, curajul modest ce sălășluiesc în rîndurile celor mărunți. Printre aceștia se numără scriitoarea George Eliot, care și-a dedicat opera înfățișării dramelor, realizărilor, năzuințelor oamenilor celor mai banali în aparență: fermierii, meseriașii, țăranii din ținutul ei de baștină. Într-o pagină din romanul *Adam Bede,* pe care și-a așternut cîteva articole de crez literar, George Eliot identifică menirea de scriitor realist cu cea de observator al vieții oamenilor simpli, aparent neinteresanți. Și, împotrivindu-se romantismului hiperbolic, în care vede un divorț cu realismul, își exprimă refuzul de a-și dedica literatura celor numiți cu prea multă ușurință și prea multă venerație „oameni excepționali". *„E atît de ușor să spui neadevărul, atît de greu să spui adevărul. Creionul e conștient de ușurința încîntătoare cu care poate desena un balaur. Cu cît sînt ghearele mai lungi și aripile mai mari, cu atît mai bine; dar ușurința aceasta minunată, pe care în mod greșit o luăm drept geniu, ne poate părăsi cînd vrem să desenăm un leu adevărat, fără exagerare... Pentru această însușire rară și prețioasă (adevărul) mă încîntă multe picturi olandeze, pe care oamenii superiori le disprețuiesc... Mă întorc fără ezitare de la îngerii purtați de nori, de la profeți, sibile și războinici eroici spre o femeie bătrînă, care se*

apleacă deasupra unui ghiveci de flori sau își mănîncă dejunul singuratic... Sau mă întorc spre nunta sătească care se desfășoară între patru pereți afumați, unde un mire neîndemînatic deschide dansul cu o mireasă voinică, în timp ce privitori între două vîrste sau bătrîni, oameni cu nasuri și guri neregulate, îi urmăresc... Vai! face prietenul meu, idealistul, ce amănunte vulgare! Ce rost are să-ți dai atîta osteneală ca să zugrăvești exact niște bătrîne și niște țărani? Ce nivel inferior de viață! Ce oameni greoi și urîți.“

Oare această stăruință asupra cotidianului celui mai banal nu echivalează cu naturalismul? Nimic din obiectivitatea grefierului, care înregistrează nediscriminat faptele vieții în atitudinea lui George Eliot. În schimb simpatia vibrantă pentru cei mărunți, scrupulul realistului, pe care îl supără peregrinările imaginației romantice și, ni se pare nouă, opoziția implicită față de o concepție ce propune romancierului doar marile individualități drept sursă de inspirație, lipsind mulțimea „cenușie“ de dreptul cetățeniei literare.

Dar ruinarea miturilor și a falselor eroisme ne surprinde ca o preocupare tematică în literatură — cu deosebire în roman și drame istorice — de abia spre sfîrșitul veacului trecut și începutul veacului nostru. În aceste opere nota polemică mai directă și adeseori explicită vizează nu numai „eroismul“ istoric, cultul individualității geniale, preconizat de Carlyle, ci și concepția supraomului, a individualității gigantice. Imaginînd portretul supraomului, realizat cu elemente pe care i le oferea militarismul prusac de tip bismarkian și expansionismul german, Fr. Nietzsche avea să determine ințetirea polemicii și a virulenței satirice în tematica istorică a vremii.

Dacă Thomas Carlyle vedea în individualitatea genială creațiunea divinității și a naturii, Nietzsche, combătîndu-l pe înaintașul său întru „eroism“, vede

în erou exteriorizarea voinţei spre putere (Wille zur Macht). Viaţa instinctuală, forţa biologică şi spirituală a rasei, universul întreg sînt definite prin forţa irezistibilă a voinţei spre putere. Pentru Nietzsche, elogiul personalităţii puternice, a supraomului, echivalează cu afirmarea celui mai antisocial individualism. *„Tot ce e mare se petrece departe de viața publică și de glorie; departe de viața publică și de glorie au stat, în toate vremurile, creatorii de noi valori... Acolo unde sfîrșește Statul, acolo numai începe omul ce nu e de prisos; acolo începe cîntecul necesității, melodia unică, neasemănătoare cu nimic. Acolo unde sfîrșește Statul, priviți, frații mei! Nu vedeți curcubeul și puntea Supraomului?... În fața gloatei nu vrem să fim egali. Oameni superiori, depărtați-vă de piața publică... Te cred în stare de toate răutățile, de aceea pretind de la tine binele. Într-adevăr, adesea am rîs de slăbănogii care se cred buni, pentru că sînt ciungi. Aceasta e taina sufletului; cînd eroul și-a părăsit sufletul, de abia atunci se apropie în vis — supraeroul" (Așa grăit-a Zaratustra).* Istoria e desfăşurarea voinţei spre putere semănată în eroi, în supraoameni. Poporul — o trupă de pigmei, care mişună la picioarele acestora. *„Va veni vremea cînd oamenii vor fi destul de înțelepți... pentru a voi să reconstituie istoria umanității, un timp cînd masele nu vor fi luate în seamă, cînd ne vom întoarce la indivizi, indivizi ce alcătuiesc un soi de puncte peste fluviul întunecat al devenirii" (Considerații neactuale). „Un popor este un ocol pe care îl face natura pentru a ajunge să dea șase sau șapte oameni mari" (Dincolo de bine și de rău).* Războiul, exteriorizare a voinţei spre putere, e un remediu regenerator pentru popoarele slabe. Virilizarea Europei se poate face doar printr-un dictator militar de felul lui Napoleon. Domnia justiţiei şi concordiei e domnia mediocrităţii ce pregăteşte sclavajul. Ea e utilă numai pentru că favorizează naşterea

tiranilor. Există oameni superiori, există rase superioare, popoare masculine *„irezistibil împinse dincolo de limitele lor, pline de dragoste și dorință pentru rase străine* (cele ce se lasă fecundate), *popoare despotice ca tot ceea ce se știe pătruns de forță generatoare...“* Apologetul supraomului și raselor superioare, teoreticianul voinței spre putere a oferit, prin opera sa, un breviar și o justificare teoretică nazismului de sinistră amintire. Elaborată între 1872 și 1888, filozofia supraomului a provocat un răspuns categoric din partea scriitorilor înaintați, a determinat apariția unor opere care, aducînd în literatură trecutul istoric, îl privesc nu cu ochiul idolatrului în fața personalității grandioase, dar, uneori, în chip de reacțiune, îi sterilizează în mod nepermis de eroi și eroism. Intenția polemică în aceste opere e uneori limpede. Titlul piesei lui Bernard Shaw *Om și supraom* e, în ciuda influențelor vitaliste sugerate tot de opera lui Nietzsche, totuși replica lucrării *Uman prea uman* (1878) în care Nietzsche trage toate concluziile concepției despre individualitatea supraumană. Alteori intenția polemică, mai învăluită, străbate totuși prin țesătura unor opere ce privesc istoria ironic și o redau în ton de persiflaj.

O astfel de operă ni se pare a fi narațiunea istorico-fantastică a lui Anatole France *Insula pinguinilor,* scrisă la începutul veacului nostru.

Povestea pinguinilor, creștinați din greșeală de sfîntul Maël, care solicită demiurgului suflet pentru făpturile botezate de el, este o istorie satirică a Franței. Prin vălul străveziu al ficțiunii fantastice, deslușim ușor rînduiri, evenimente, personaje istorice.

Originea proprietății private, sursa nedreptății sociale, e înfățișată într-un capitol, căruia tonul de zeflemea al autorului nu-i răpește semnificația gravă. În fața a doi pinguini deveniți oameni, care s-au încăierat, sfîntul Maël întreabă îndurerat de ce se masacrează credincioșii săi. *„—Din spirit de asociație“,*

îi răspunde însoțitorul. *Căci omul e prin esență prevăzător și sociabil. Așa-i este firea. El nu se poate concepe fără să-și însușească într-o oarecare măsură lucrurile... Luați seama, ceea ce numiți omor și furt e de fapt război și cucerire, temelia sfîntă a imperiilor, izvor al tuturor virtuților și măreției omenești... și acel om roșcat, care a ucis un plugar ca să-i ia ogorul, e pe punctul de a întemeia o prea nobilă castă pe acest pămînt. Mă duc să-l felicit.*" Tonul de persiflaj și depreciere a unui fapt grav, cu consecințe tragice, se justifică. Puternica și temuta familie de stăpînitori Greatuk, duci de Skull, ai cărei descendenți îi vom mai regăsi în lungul povestirii, ne va aminti mereu că strămoșii și-au cîștigat puterea cu ciomagul în mînă. Faptele pe care istoria ne-a învățat să le privim cu stimă, pentru că ni le prezintă sub aspectul lor spectaculos — de pildă luptele feudalilor — ne vor apărea prin această diminuare ironică, în semnificația lor nudă. Greatuk, care va trona în prima adunare pinguină pe cea mai înaltă piatră, ca fiind cel mai nobil dintre pinguini, nu va inspira alte sentimente decît cele inspirate de un om, o castă ce și-a cîștigat puterea prin crime.

Mituri ale istoriei, care sanctifică oameni și le decernează adesea pe nedrept gloria, sînt ruinate — între altele — prin povestea Orberosei. Această pinguină salvează, sub înfățișarea unei fecioare pure, orașul Alca de un balaur înfricoșător, ce pustia ținutul și sub pielea căruia se ascundea iubitul ei Kraken. Înfăptuind miracolul ea îl transformă pe Kraken, învingătorul balaurului, în erou, iar pe sine în sfîntă. *„Kraken primea tribut și deveni omul cel mai bogat și mai puternic printre pinguini. În semn de victorie și ca să inspire o frică binecuvîntată, purta pe cap o creastă de balaur și spunea poporului: acum cînd monstrul a murit, eu sînt balaurul... Orberosa își înnodă încă multă vreme brațele generoase de gîtul văcarilor și păstorilor, pe care îi asemuia cu niște zei.*

Şi cînd încetă de a fi frumoasă, se dedică Domnului. Obiect al venerației publice, fu primită după moarte în rîndurile sfinților și deveni cuvioasa patroană a pinguinilor. Kraken lăsă un urmaș, care purta, ca și tatăl său, creasta de balaur și fu numit, de aceea, Draco. El întemeie dinastia regală a pinguinilor." Nici originile regalității nu sînt mai sacre decît ale proprietății. Și zeflemeaua scriitorului nu cruță reputațiile de sfințenie.

În Draco cel Mare, un urmaș al primului Draco, recunoaștem atîția cuceritori ale căror nume istoria le-a însoțit cu calificativul „cel mare". Era un războinic vestit. În douăzeci de ani, incendie mai mult de o sută de mii de cătune, burguri, orașe, cetăți și universități. Pîrjolea deopotrivă pămînturile dușmane cît și pe ale sale. Și spunea, ca să-și explice purtarea : *„războiul fără pîrjol e ca măruntaiele fără muștar. N-are gust"*. Dacă lăsăm la o parte intenția ironică, Draco ar putea întruchipa idealul supraomului, mînat de voința spre putere.

Cuceritorul Trinco, sub numele căruia îl recunoaștem ușor pe Napoleon, e *„un balaur mai groaznic decît cel din legendă"*. Figura lui, pe care A. France o evocă în treacăt prin relatarea unei călăuze pinguine ce dă lămuriri unui maharadgea din Malaezia, e derizorie. Comentariul călăuzei reproduce schematic aventura napoleoneană și concluziile impuse de desfășurarea ei : *„Pe cît de mare în înfrîngeri, pe atît de mare în victorii. A dat înapoi tot ce a cucerit. A pierdut chiar insulele pe care le stăpîneam înaintea lui... A lăsat Pinguinia sărăcită și pustiită. Floarea insulei a pierit în războaiele lui. Cînd a căzut, nu mai rămăseseră în patria noastră decît șchiopii și cocoșații, din care ne tragem noi. Dar ne-a dat gloria !"* Atît rămîne din cel în care Nietzsche vedea un factor de virilizare a Europei.

Înecînd în grotesc personalitățile cărora li s-a hărăzit rolul de făuritori ai istoriei, France compro-

mite falsul eroism, dar naşte un scepticism, un sentiment al relativismului istoric necompensat de nici un elan afirmativ. Sub semnul aceluiaşi grotesc asistăm la pregătirea şi desfăşurarea procesului Dreyfus, pe care, cu acelaşi scop al minimalizării, Anatole France îl numeşte „Afacerea celor optzeci de mii de clăi de fîn". Ca şi Rabelais, care demonstra derizoriul conflictului în războiul picrocholez, făcîndu-l să se işte din pricina unor turte, France dezlănţuie vestitul proces care va împărţi Franţa în două tabere din pricina unor clăi de fîn, de furtul cărora e acuzat Pyrot (Dreyfus). Emile Zola devine Colomban, un bătrînel bărbos şi miop care lipeşte afişe cu cuvintele: *„Pyrot e nevinovat, Maubec (Esterhazy) e vinovat"*. Ministrul de război e Greatuk, duce de Skull, descendentul celui ce şi-a cîştigat moşia cu ciomagul. Acţiunile complexe, care au caracterizat vălmăşagul politic din preajma şi din timpul afacerii Dreyfus, sînt simplificate, reduse la quintesenţa lor, pentru ca cititorul să nu piardă firul prin hăţişul evenimentelor. Vestitul articol *J'accuse,* al lui Zola, devine un memoriu, în care acesta lămureşte că Pyrot nu putea fura de la Ministerul de Război optzeci de mii de clăi de fîn, pentru că Maubec nu le furnizase niciodată, deşi pusese mîna pe bani. La fel de net se desenează şi intenţiile, psihologia oamenilor antrenaţi în afacerea Dreyfus, pentru că ficţiunea fantastică îngăduie acea simplificare, după care oamenii spun, în modul cel mai clar posibil, ceea ce gîndesc. Unul dintre numeroşii clerici anti-dreyfusarzi exprimă cu o candoare îngăduită numai de tipul de realism compatibil cu ficţiunea fantastică, cinismul partidelor reacţionare în acest proces: *„Dacă* (Pyrot) *nu e condamnat pentru că e vinovat, atunci el este vinovat pentru că este condamnat"*. În faţa dosarelor, pe care le poartă în spinare un şir lung de hamali, dosare cu dovezi împotriva lui Pyrot, Greatuk exprimă faţă de subalternii săi ceea ce într-o

operă nefantastică ar fi putut doar să gîndească sau să sugereze: *„Ca dovezi, piesele false, în general, valorează mai mult decît cele adevărate, pentru că au fost făurite anume pentru nevoile cauzei, la comandă și pe măsură și pentru că, în sfîrșit, sînt exacte și juste“.* O comparație cu romanul *Domnul Bergeret la Paris,* din ciclul *Istoriei Contemporane,* roman evocînd aceeași atmosferă și aceleași evenimente, poate fi edificatoare. Aci nu mai găsim vorbirea neînvăluită, exprimînd explicit și fără disimulare intențiile personajelor și nici acel contur net al faptelor, în desfășurarea lor lineară, pe care îl îngăduie planul fantastic unde se situează acțiunea *Insulei pinguinilor.* Un personaj din ultimul volum al tetralogiei *Istoria Contemporană* îi spune lui Lucien Bergeret cuvinte ce pot ascunde chiar și cinismul feții bisericești, pe care o citam mai sus: *„Dragă Bergeret, sînt patriot și republican. Dacă Dreyfus e nevinovat sau vinovat, habar n-am. Nu vreau să știu, nu e treaba mea. S-ar putea să fie nevinovat. Dar desigur că dreyfusarzii sînt vinovați. Înlocuind o decizie a justiției republicane cu opinia lor personală, au comis o enormă obrăznicie. Ș-apoi au zdruncinat republica. Suferă comerțul.“*

Alegerea ficțiunii fantastice credem că se explică. Cu spiritul lui de ironist înclinat să prindă mai ales grotescul în desfășurarea unei istorii pe care o lipsește de eroism, Anatole France a înțeles că povestea pinguinilor creștinați din greșeală oferă posibilități pe care o istorie nefictivă nu le putea oferi. O astfel de istorie ar fi impus tonul grav, pentru momente și episoade lipsite de potențe grotești. De asemeni ea n-ar fi îngăduit acea voită simplificare în fapte și cuvinte pe care o găsim în toate narațiunile fantastice, de la basm și fabulă pînă la utopie. Nu e vorba aci de a stabili o ierarhie, în care operelor parodistice să li se atribuie o valoare superioară celor de alt fel. Subliniem doar că pentru anti-romanticul

A. France, acesta a părut mijlocul cel mai potrivit de a sfîșia iluzia care înfrumuseța unele epoci și personaje. Scriitorul a arătat, de asemeni, printr-o sistematică și ironică surpare a reputațiilor eroice, că nu marile individualități făuresc istoria. Istoria pinguinilor nu ne arată însă cine o făurește și sfîrșitul pesimist al cărții, care prevede distrugerea omenirii și reînceperea ciclului istoric de la început, din vremurile primitive, vorbește despre un scepticism istoric depășit în urmă chiar de France. De asemeni, intenția de a despărți faptele istorice de actele individualităților l-a îndemnat pe autor să atribuie evenimente importante unor cauze derizorii și fortuite. Unele capitole din *Insula pinguinilor* (Sofaua), avînd corespondentul lor netransfigurat în *Istoria Contemporană,* par ilustrarea binecunoscutului dicton, care leagă întîmplări epocale de lungimea nasului Cleopatrei.

*

S-ar părea că nu există motive pentru care romanul *Un yankeu din Connecticut la curtea regelui Arthur* de Mark Twain să fie plasat în seria operelor amintite pînă acum. Aci parodia nu vizează vreun erou sau fals erou al istoriei și nici polemica anticarlylistă sau anti-nietzscheiană nu răsună lămurit. Romanul pare mai degrabă versiunea twainiană a cunoscutului mit al străinului, atît de folosit pentru potențele lui satirice de scriitorii secolului al XVIII-lea. Străinul (eventual primitiv) care, debarcat pe meleagurile europene, privește cu uimire sinceră sau prefăcută moravurile din noile locuri, comentînd cu falsă ingenuitate sau de-a dreptul ironic absurditățile vechiului regim, e înlocuit de Mark Twain prin yankeul practic, nesentimental și cu bunsimț, care se pripășește — în vis — la curtea legendarului rege Arthur, din veacul al VI-lea. Călătoria se săvîrșește prin urmare nu în spațiu, ci în timp, și

anume în direcţia trecutului îndepărtat. Asemenea străinului din povestirile secolului al XVIII-lea, el se va mira de obiceiurile acelor vremi, va rîde de ele, se va indigna. Dar ce actualitate putea găsi Mark Twain în critica începuturilor feudalismului, el, al cărui spirit satiric era atît de solicitat de contemporaneitate? Dintre toate epocile trecutului, acea care avusese parte în secolul al XIX-lea de o mai susţinută şi exagerată idealizare fusese Evul Mediu. Exaltarea poeziei cavalerismului, a lealităţii feudale, a iubirii trubadureşti fusese un articol de crez pentru romanticii conservatori. Exaltarea se prelungise. Cu puţini ani înainte de apariţia romanului lui Mark Twain, un poet laureat englez, epigon al romantismului, Tennyson, reluase în ciclul poetic *Idilele Regelui,* legendele *Mesei rotunde.* Personajele vechilor romanţe cavalereşti, cunoscute lumii din compilaţia lui Malory—Arthur, Ginevra, Merlin, Lancelot—aureolate de poezie, evoluau în spaţiul convenţional al unui Ev Mediu idealizat.

Anti-romantic cu înverşunare, Mark Twain îşi propune să sfîşie iluziile ce mai dăinuiau cu privire la lumea feudală şi întreprinde lucrul acesta în modalitatea lui specifică, scriind un roman în care abundă situaţiile bufone, grotescul, absurdul. În faţa ochilor americanului ce se deşteaptă în cel de-al VI-lea veac, se desfăşoară o lume brutală, în care barbaria nobililor se învecinează firesc cu condiţia de viaţă neumană a poporului. Cavalerii, pe care tradiţia istorică şi poetică ni i-a transmis ca pe nişte bărbaţi curtenitori, întreţinînd cultul femeii şi dedicîndu-şi spada apărării orfanilor şi văduvelor, sînt beţivi, lacomi la mîncare şi se desfată privind lupte de cîini sau ascultînd, în prezenţa doamnelor, poveşti deocheate, care ar fi făcut să roşească pe un vagabond al secolului al XIX-lea. Amestec de naivitate şi brutalitate feroce, Arthur şi cavalerii săi ascultă cu deliciu povestea unor cavaleri porniţi să elibereze

prinţese de sub asuprirea căpcăunilor, dar suportă senini răspunderea pentru grozăviile ce se petrec în catacombele castelelor, în camerele de tortură, în cocioabele ţăranilor. Nedreptate neomenească, superstiţie neagră, obiceiuri şi legi neîmblînzite — aşa apare lumea feudală celui ce citeşte romanul. Scenele de demascare violentă se îmbină însă cu situaţii comice de un grotesc irezistibil, situaţii accentuate de schimbările ameţitoare de perspectivă temporală. Americanul din Connecticut ascultă resemnat, cu o mie trei sute de ani înainte de a se fi născut, glumele cavalerilor mesei rotunde, care-l scoteau din sărite în copilărie, cu o mie trei sute de ani mai tîrziu ; el prevesteşte o eclipsă de soare despre care ştia din anii de şcoală că se petrecuse în anul 528, produce minuni, care uimesc pe oamenii secolului al VI-lea şi-i asigură lui o putere necontestată printre ei, folosindu-se de invenţiile secolului al XIX-lea ; după organizarea flotei engleze, plănuieşte să trimită cîteva vase pentru a descoperi America.

În al său *Gulliver*, Swift îşi ducea personajul pe rînd în ţara piticilor, unde-l arăta uriaş, şi în ţara uriaşilor, unde-l arăta pitic. Aceste variaţii dimensionale erau menite să arate că, la orice scară, individul uman, produs al unei societăţi viciate, apare ridicul şi penibil. Aruncînd pe un american cu mentalitatea veacului său şi a Americii — continentul lipsit de Ev Mediu — în mijlocul lumii feudale, Mark Twain realizează efecte demne de un Swift.

El ruinează definitiv falsa reputaţie a unei epoci, discreditează personajele socotite pînă atunci tipice pentru evul respectiv, dar nu numai atît. Satira e îndoită. Yankeul practic şi afacerist, care introduce moravurile vieţii americane la curtea lui Arthur, se depreciază şi el uneori în această înfruntare de concepţii. El îi transformă pe cavaleri în oameni-sandwich şi-i pune să umble călare cu placarde-reclamă pentru a lansa săpunul Persimore şi pasta de dinţi

Paterson. Aşa încît dacă împărtăşeşte oamenilor secolului al VI-lea beneficiile civilizaţiei, culege şi el beneficiile întreprinderilor sale. Un ziar-bombă îi va face pe englezii lui Arthur beneficiarii meşteşugului tiparului şi-i va deprinde cu gustul reportajului senzaţional. Masa rotundă a cavalerilor lui Arthur nu se mai deosebeşte esenţial de orice masă a unui consiliu de administraţie şi, în finalul cărţii, îl vedem pe yankeu consolidîndu-şi puterea primejduită cu ajutorul revolverului, pe care-l scoate din buzunar în timpul unui turnir şi cu care-şi doboară adversarii ca orice cow-boy american. Aceste trăsături tipice americanului mijlociu contemporan cu M. Twain nu-l împiedică pe autor să pună în gura personajului său vehemente cuvinte de revoltă împotriva injustiţiei sociale, diatribe anti-monarhice, patetice elogii ale democraţiei. În astfel de pasaje, tonul devine grav, contrastînd puternic cu cel bufon în care ne istoriseşte americanul păţania sa. Aşa se întîmplă în paginile unde Twain face elogiul revoluţiei franceze sau evocă sclavia negrilor din sudul american. Astfel că, dacă opiniile democrate ale lui France erau implicite în felul cum organiza el episoadele fanteziei sale istorice, Twain ţine să-şi facă glasul auzit, pentru ca străbătînd întîmplările absurde din istoria yankeului, cititorul să nu piardă nici o clipă din vedere intenţia autorului.

Opunînd două tipuri de civilizaţie, pe cea modernă şi pe cea medievală, Twain urmăreşte restabilirea adevărului cu privire la o epocă mult falsificată de istorie şi literatură. Arătînd, în ciuda ridicolului cu care-l copleşeşte uneori pe yankeul său, superioritatea civilizaţiei moderne, Twain afirmă linia ascendentă a istoriei şi cu zîmbitoare ironie îi invită, prin această înfăţişare parodistică a lumii feudale, pe romanticii întîrziaţi să abandoneze apologia unui ev cu nimic mai puţin prozaic, dar cu mult mai barbar decît altele. Satira vizează, prin urmare, nu

atît lumea cavalerilor şi a monarhilor feudali, de a cărei reînviere Twain nu se temea, ci pe falsificatorii şi tendenţioşii idealizatori ai istoriei, a căror primejdioasă activitate Twain o preţuia just. Fiindcă dezumflă prin umorul lui sec, prin parodia lui grotescă reputaţia unei epoci, credem că Mark Twain trebuie să figureze alături de ceilalţi scriitori care au cultivat polemica împotriva miturilor istoriei.

*

Dar scriitorul permanent preocupat de polemica împotriva celor ce priveau istoria ca produsul personalităţii geniale, este fără îndoială G. B. Shaw. George Tanner, din piesa *Om şi Supraom,* replică parodistică dată teoriei nietzscheiene a supraomului, pare un rebel, o întruchipare a forţei virile. El cedează pînă la urmă docil voinţei feminine, care sălăşluieşte în graţioasa Ann, pe care din convingere nu doreşte s-o ia de soţie. Devenit Don Juan în actul III, care se petrece în Infern, Tanner spulberă mitul Don Juanului cuceritor, a cărui agresivitate, expresie a voinţei spre putere, domină şi subjugă femeile. Victimă a voinţei feminine, el este deţinătorul unei false reputaţii şi sucombă în faţa vicleniei şi a forţei acelora ce se numesc pe nedrept victimele sale.

In piesele istorice, acţiunea de minimalizare şi deromantizare a marilor personalităţi, cărora li s-a atribuit răspunderea unor importante fapte istorice, e mai evidentă.

Napoleon, în actul *Omul destinului,* încă nu e „l'Empereur" ci doar „le petit caporal". El şi-a cucerit bunăvoinţa Directoriului prin manevrele de seducţie operate de soţia lui, ne spune autorul în vasta prezentare scenică ce precede primul tablou. Acum, Bonaparte se află în Italia, într-un han, în drum spre Lodi şi victoria îi este asigurată, fiindcă a ştiut

să spună soldaţilor lui în zdrenţe: *„Voi aveţi patriotism şi curaj, dar n-aveţi bani, haine, şi nici chiar ce să mîncaţi. În Italia se află toate astea şi gloria pe deasupra. Ele se pot cîştiga de o armată credincioasă condusă de un general care priveşte jaful ca dreptul natural al soldatului. En avant mes enfants!"* Hangiului, care-i oferă vin în loc de cerneală, îi reproşează risipa: *„Fiecare cu meseria lui, excelenţă. Noi, hangiii, avem din belşug vin ieftin... Voi, marii generali, aveţi din belşug sînge ieftin... Nap-Sîngele nu costă nimic, vinul costă bani... Viaţa omenească, prietene, este unicul lucru care-şi poartă singur de grijă!"* Dacă descoperim, în aceste cuvinte, germenul viitorului stăpînitor al Europei, episodul următor, cel al scrisorii compromiţătoare, îneacă în ridicol pe viitorul împărat, îl bagatelizează pînă la desfiinţare.

Cezar din *Cezar şi Cleopatra* pierde genialitatea pe care i-a atribuit-o istoria şi chiar şi măreţia sobră pe care nu i-o refuză Shakespeare în *Antoniu şi Cleopatra.* E un bărbat tomnatic, sensibil la farmecele zglobii ale Cleopatrei, o fetiţă de 16 ani, dar nu într-atît încît calculele să-i fie tulburate, un bărbat ascunzînd sub coroana de lauri, pe care o poartă în permanenţă, o chelie compromiţătoare. Incendiul bibliotecii din Alexandria, bibliotecă ce cuprinde secole de gîndire omenească, îl lasă rece. Încuviinţează stingerea incendiului, numai pentru că, la adăpostul acestei manevre ce mobilizează trupele egiptene, el va putea să ocupe nestingherit farul. Cezar îşi serbează de şapte ori într-un an aniversarea naşterii prin cîte un banchet, dacă în felul acesta poate cuceri o femeie sau să împace un ambasador. În totul e un om obosit, uşor sceptic şi lipsit de iluzii.

Ioana d'Arc *(Sfînta Ioana)* nu e păstoriţa iluminată, războinica frumoasă şi îndrăgostită de Dunois, care a oferit substanţa atîtor povestiri şi drame romantice. Ea nu e nici creatura licenţioasă, privită cu

scepticism ironic de Voltaire, ci o făptură sănătoasă și rațională, care înțelegea necesitățile politice ale momentului. Ioana era o femeie robustă și glasurile pe care pretindea că le aude sau viziunile care o îndemnau să acționeze erau desigur iluzorii, iar înțelepciunea lor era de fapt a Ioanei, de vreme ce ele au părăsit-o în momentele grele ale procesului. Lipsită de romantism și trăind cu picioarele pe pămînt, Ioana d'Arc a îmbrăcat armura masculină pentru că era hotărîtă să ducă o viață de bărbat. În sentimentul ei religios, în refuzul de a se lepăda de misiunea pe care socotea că o primise, prin intermediul glasurilor, direct de la Dumnezeu, Bernard Shaw vede un protest, un germene de protestantism, de anticlericalism vestitor al unei noi atitudini. Risipind legenda despre o romantică fecioară iluminată, Bernard Shaw realizează desigur un portret mai conform adevărului istoric decît toți predecesorii și contemporanii săi, pe care i-a ispitit figura și destinul luptătoarei franceze. E cert însă că nota parodistică, mai slabă în această piesă decît în altele, duce și ea la denaturare.

Anti-romantismul duce la bagatelizare nepermisă și parodie bufonă, cînd în *Androcle și leul* Bernad Shaw îi arată pe martirii creștini făcînd glume și formulînd paradoxe, în pragul morții care-i așteaptă în arenă. Distanța de la martirii extatici ai lui Chateaubriand la cei raționaliști ai lui Shaw e mare. Ambii cad, din exces, dincolo de realitatea fenomenului reprezentat de persecuțiile anticreștine. În postfața anexată piesei, Shaw se justifică : *„Am înfățișat una din persecuțiile romane împotriva primilor creștini nu drept un conflict al unei ideologii false cu una adevărată, ci drept ceea ce sînt în esență toate persecuțiile de felul acesta : o încercare de a suprima o propagandă ce părea să amenințe interesele legate de ordinea stabilită"...*

Această justă explicaţie nu îngăduie însă redarea unei epoci feroce din istoria finală a imperiului roman sub înfăţişarea unei comedii groteşti, în care nu poţi să-i urăşti pe ucigaşi, fiindcă sînt trataţi cu indulgenţă şi nici să compătimeşti victimele, fiindcă sînt puse în situaţii de farsă. (Vezi solicitudinea croitorului Androcle, mare iubitor de animale, pentru fiarele flămînzite cu scopul de a asigura spectacolul sfîşierii creştinilor în arenă.)

În prefeţele foarte abundente ale pieselor sale, pe care Shaw le apără uneori cu sinceritate, alteori cu cochetărie (*„o operă literară are nevoie de explicaţie şi reclamă, pentru ca dictonul după care un geniu cere pîine şi capătă o piatră funerară după moarte să nu se adeverească“*), desluşim, prin ţesătura paradoxelor, explicaţia acestei parodii a istoriei, acestei bagatelizări care ruinează deopotrivă false şi întemeiate reputaţii. Romantismul prezentase în mod abuziv dragostea ca un motor al faptelor istorice. Bernard Shaw îl dezaprobă chiar şi pe Shakespeare, care aşezase în centrul dramei sale *Antoniu şi Cleopatra* o pereche de îndrăgostiţi, se indignează de neadevărul Ioanei d'Arc în drama lui Schiller. Pasiunea nu va fi zeificată în dramele lui istorice. *„Oricine îşi închipuie că va descoperi în Cleopatra o Circe şi în Cezar un porc, în aceste pagini, ar face mai bine să pună cartea jos, ca să fie cruţat de o dezamăgire.“* De aceea nici Ioana nu va fi o tînără romantică, nici Napoleon un pasionat al cuceririlor, nici martirii creştini nişte exaltaţi ai credinţei.

Bernard Shaw are o viziune personală asupra istoriei, viziune în componenţa căreia intră concepţia anti-eroică, anti-romantismul, luciditatea critică. El este adeptul viziunii personale şi îşi ia libertatea de a privi din nou, cu ochiul omului din veacul său, ceea ce a mai fost privit, în alte veacuri, cu alţi ochi.

Mijloacele artistice care-i îngăduie lui Bernard Shaw, ca autor dramatic, realizarea acestei viziuni, sînt originale și contribuie la crearea atmosferei parodistice din piesele sale. În general, legile genului dramatic permit creatorului de teatru să-și exprime părerile doar prin intermediul personajelor și organizarea acțiunii. Părerea lui e prin urmare implicită. Pe Shaw nu-l derutează aceste trăsături specifice ale genului. El intervine direct, ca om al veacului său, în conflictele lui dramatice. O face în mod copios în prefețe și foarte des în indicațiile scenice. (O indicație de decor precedînd actul II din piesa istorică *Discipolul diavolului*: *„Casa pastorului Anderson de pe strada principală... Pentru ochiul omului din Noua Anglie, în secolul XVIII-lea, ea e mult mai impunătoare decît ferma simplă a familiei Dudgeons; dar e atît de banală în sine, încît un misit modern de case le-ar închiria pe amîndouă pentru aceeași chirie".*) Aceste intercalări de perspectivă modernă, atît timp cît nu intervin în textul dramatic, încă nu primejduiesc specificul genului. Dar Shaw nu se oprește aci. Oricînd, în desfășurarea unei piese istorice, îl descoperim pe el, comentatorul secolului XIX sau XX, căruia avansul temporal îi îngăduie să vadă și să înțeleagă ceea ce personajele veacurilor trecute ignorau. De aci, folosința anacronismului voit, pe care Shaw îl explică în prefața la *Sfînta Ioana*: *„...Cauchon și Lemaître trebuie să se facă înțeleși nu numai pe ei, ci și Biserica și Inchiziția, așa cum Warwick trebuie să facă inteligibil sistemul feudal; toți trei sînt obligați să dea spectatorilor secolului al XX-lea conștiința unei epoci fundamental diferite de a lor. Evident, adevărații Cauchon, Lemaître, Warwick n-ar fi putut să facă acest lucru; ei aparțineau Evului Mediu și erau prin urmare tot atît de inconștienți de particularitățile epocii ca și de formula aerului pe care-l respirau. Dar piesa ar fi de neînțeles, dacă nu i-aș fi înzestrat cu destulă*

conştiinţă pentru a-i face în stare să-şi explice atitudinea în faţa secolului al XX-lea". Şi aşa se face că Warwick, reprezentantul feudalităţii engleze, îi spune arhiepiscopului Cauchon: *„Eu şi baronii mei reprezentăm aristocraţia feudală, aşa cum dumneata reprezinţi biserica. Noi sîntem puterea lumească. E un plan viclean să înlături aristocraţia şi să-l faci pe rege autocratul unic şi absolut. În loc să fie doar primul printre egali, el va deveni stăpîn... Nominal, noi deţinem pămînturile şi demnităţile de la rege... dar le păstrăm în mîinile noastre şi le apărăm cu cele ale vasalilor... Dacă gîndurile şi inimile poporului se îndreaptă spre rege, iar seniorul devine în ochii lui doar slujitorul regelui, regele ne poate frînge unul cîte unul; şi atunci ce-am fi decît nişte curteni în livrea la curtea sa."* Iată definiţia puterii feudale şi prevestirea monarhiei absolute, făcute după formula: „noi arcaşii din războiul de 100 de ani" sau „noi cavalerii Evului Mediu".

Dar Shaw merge mai departe. El plasează în gura personajelor sale istorice ironii la adresa politicii şi moravurilor Angliei contemporane. Vorbind despre Ioana, capelanul englez spune: *„Dar femeia aceasta neagă Angliei cuceririle ei legitime, date de Dumnezeu graţie puterii ei speciale de a stăpîni peste rase mai puţin civilizate, spre binele lor"*. Această timpurie şi ironică previziune a colonialismului britanic se plasează în secolul al XIV-lea. Francezii, în timpul războiului de 100 de ani, spun „Franţa francezilor", iar egiptenii din *Cezar şi Cleopatra,* „Egiptul egiptenilor", anticipînd lozinca lui Monroe. Britannus, însoţitorul britanic al lui Cezar, răspunde Cleopatrei care întreabă de ce-şi vopsesc insularii lui trupurile în albastru: *„Albastru e culoarea tuturor britanicilor de rang înalt. În război ne vopsim trupurile în albastru aşa încît dacă duşmanii ne pot despuia de haine sau de viaţă, ei nu ne pot despuia de respectabilitate"*. Revoltat că regina Egiptului circulă

neînsoţită de o matroană, Britannus e un prefect victorian în antichitatea romană. Piesa abundă în anacronisme, deşi în posfaţă, Bernard Shaw se scuză cu falsă ingenuitate pentru singurul anacronism rătăcit: acela de a fi pus în compoziţia reţetei recomandate de Cleopatra lui Cezar împotriva cheliei — romul. Aceste anacronisme sporesc uneori eficacitatea satirei lui Shaw, ele proiectînd spre viitor fapte şi aspecte embrionare încă în momentul istoric descris, dar a căror maturizare a cunoscut-o istoria, o cunoaşte autorul. Urmărirea faptelor în viitor, pe temeiul logicii dezvoltării lor, îngăduie lui Bernard Shaw să ne dea în fantezia *Căruţa cu mere,* piesă politică plasată prin 1960, o viziune parodistică, bufă, a relaţiilor anglo-americane, pe care prezentul o confirmă.

În general, observăm o legătură între viziunea satirică a istoriei şi proiectarea evenimentelor în viitor, fie şi sub forma utopiei. Anatole France şi Bernard Shaw, ironişti ai istoriei, au plăsmuit amîndoi utopii (primul cu *Pe piatra albă ;* cel de-al doilea în piesa *Înapoi la Matusalem)* înaintînd în viitor pe liniile socotite de ei directoare ale istoriei.

Prezent în fiecare din piesele sale prin aceste anacronisme — de fapt comentarii ale autorului pe marginea evenimentelor descrise — Shaw contribuie şi prin acest procedeu la pulverizarea miturilor. Numai că, privite parcă prin extremitatea care micşorează a binoclului, figurile istorice devin adesea derizorii, iar istoria se transformă într-o farsă. Ca şi pe Anatole France, hotărîrea de a desprinde mersul faptelor istorice de marile individualităţi îl face pe Shaw să acorde un loc prea însemnat hazardului, faptului neesenţial. Acceptăm motivarea reabilitării Ioanei d'Arc, douăzeci şi cinci de ani după arderea ei pe rug. Pentru ca inaptul rege Carol al VII-lea să nu fi primit coroana de la o eretică, Ioana trebuia să înceteze de a trece drept o unealtă a diavolului.

Dar nu acceptăm motivul căruia s-ar datora, după Shaw, succesul revoluției americane. Armata generalului Burgoyne nu s-a putut întîlni cu cea a generalului Howe, trimisă și ea spre reprimarea insurecției, pentru că Howe n-a vrut să-și întrerupă vacanța. De aceea, a pierdut Anglia coloniile americane. „— *Și ce va spune istoria?*" întreabă aghiotantul generalului Burgoyne, iar acesta răspunde: „— *Istoria, sir, va spune minciuni, ca de obicei*". (*Discipolul Diavolului.*)

★

Prin mijloace artistice diferite, cei trei scriitori asupra cărora ne-am oprit au urmărit și au realizat același lucru: ruinarea unei concepții care privea istoria drept emanația marilor personalități. Îi reunește pe Anatole France, Mark Twain și Bernard Shaw — dincolo de deosebiri fundamentale în concepție și specific artistic — anti-romantismul și viziunea satirică asupra istoriei, viziune tradusă prin minimalizarea oamenilor și faptelor, pînă atunci obiecte de venerație în lucrări istorice și literare. Firește, nu e nevoie să argumentăm că scepticismul cu care privesc ei pe cei socotiți eroi nu are nimic din mentalitatea valetului, pentru care nu există eroi, fiindcă ochilor săi marea personalitate se înfățișează mereu în halat și papuci. În general, în secolul al XIX-lea, tematica istoriei fără eroi se dezvoltă sub semnul reacțiunei împotriva romantismului istoric, așa cum îl reprezintă pe plan literar romanul lui Walter Scott și pe cel teoretic, eseurile lui Carlyle. Așa am privit romanele istorice și de moravuri ale lui Thackeray, pe cele ale lui George Eliot și altele. Nota parodică se accentuează atunci cînd demența individualismului, hiperbolizarea cinică și excesivă a rolului personalității unice din opera lui Nietzsche solicită un răspuns minimalizant, care să lecuiască

printr-o viziune grotescă acest elefantiasis filozofic şi istoric. Parodia devine acum antidot — trebuie să recunoaştem — salutar pentru momentul respectiv. Dincolo de efectele binevenite şi neutralizatoare ale acestei viziuni a istoriei, trebuie însă să-i recunoaştem limitele evidente.

După ce parcurgem cărţile lui Twain, France, Shaw, nu mai păstrăm nici o iluzie cu privire la poezia lumii medievale, la autenticitatea vocaţiei sacre a figurilor istorice canonizate de biserică, la eroismul dezinteresat al marilor cuceritori etc. Eroii fiind însă ruinaţi prin minimalizare, istoria funcţionează în gol, dacă în locul reputaţiilor surpate nu apare factorul hotărîtor, creator de istorie: masa. Lipsiţi, în etapa amintită a creaţiei lor, de o înţelegere ştiinţifică a dinamicii istorice, France, Twain, Shaw n-au putut întregi opera de asanare pe care au întreprins-o cu un ideal afirmativ. De aici o seamă de erori. Cînd istoria n-o fac eroii, nici poporul, intervine hazardul, absurdul, arbitrarul. Sofaua lui Anatole France, pe care se consumă aventuri galante, e un factor în lupta politică din timpul procesului Dreyfus: concediul generalului Howe e hotărîtor pentru desfăşurarea revoluţiei americane. Din acest punct de vedere, concepţia scriitorilor amintiţi în urmă nu diferă structural de cea a autorului *Fecioarei din Orléans*. Limitaţi de o înţelegere neştiinţifică asupra factorului hotărîtor în istorie, ei au socotit parodia şi farsa drept unicul mijloc de restabilire a proporţiilor în chestiunea personalităţii istorice. Saltul de la concepţia istoriei fără eroi la cea a cultului personalităţii se face însă în astfel de cazuri cu uşurinţă. Numindu-l pe Napoleon III „Napoleon cel Mic“ în pamfletul cu acelaşi nume, Victor Hugo îl transformă de fapt în „Napoleon cel Mare“, fiindcă îi atribuie lui singur răspunderea dezastrului Franţei. *„Evenimentul insuşi“* (lovitura de stat n.n.), spune Marx, *„apare la el* (la Victor Hugo) *ca un fulger*

din senin. In acest eveniment, el nu vede decît acțiunea unui individ izolat și nu observă că atribuindu-i o forță de inițiativă personală care ar fi fără precedent în istoria lumii nu face decît să mărească în loc să micșoreze valoarea acestui individ" [1]. Aceeași înțelegere întunecă soluțiile oferite de opere ca *Insula pinguinilor*. Anarhist și dezolant, sfîrșitul cărții vorbește despre incapacitatea scriitorului de a vedea just liniile de dezvoltare a istoriei, de a atribui forța regeneratoare, într-o societate descompusă, maselor producătoare. Pesimism, scepticism, iată reversul parodierii istoriei. Există apoi primejdia de a transforma epoci și evenimente în farse grotești. In unele episoade din romanul lui Twain, bufoneria ascunde o înțelegere superficială a specificului epocii descrise. Prin ochii yankeului, americanul Mark Twain, „inocentul în străinătate" îi vede uneori pe cavalerii mesei rotunde nu esențial deosebiți de niște cow-boy sau gangsteri americani.

Aprecierea justă a rolului masei în istorie ar fi dus, firește, și la dreapta înțelegere a rolului personalității. Cezar, Ioana d'Arc, Napoleon au fost fără îndoială personalități în cel mai înalt grad solicitate de mersul evenimentelor. Replica justă — singura justă — dată idealismului eroic, trebuia să fie nu ridiculizarea pînă la nimicire a personalităților, ci plasarea lor în complexul evenimentelor care le-au determinat apariția. *„Un om mare nu este mare prin faptul că particularitățile sale personale împrumută marilor evenimente istorice o înfățișare individuală, ci pentru că posedă particularități care îl fac cel mai capabil să servească marile necesități sociale ale timpului său, născute sub influența cauzelor generale și speciale"* [2]. In lucrarea lui Tarlé, Napoleon

---

[1] Op. cit. pag. 267.

[2] Plehanov : *Le rôle de l'individu dans l'histoire*, din *„Les questions fondamentales du marxisme"*, pag. 271. Editions Sociales.

nu apare lipsit de forță, dar nimeni nu rămîne după închiderea cărții cu ideea că epoca napoleoniană e creația lui Napoleon. În schimb, nu închidem cartea cu sentimentul că scena istoriei a ocupat-o vreme de cincisprezece ani, zguduind din temelii tihna Europei, un saltimbanc, o nulitate.

Concepția marxistă despre rolul personalității în istorie și ilustrarea ei prin opere literare este singurul răspuns convingător dat teoriei individualității geniale, cultului personalității și tuturor sistemelor care, în descrierea evenimentelor istorice, lasă masele în umbră. Discreditarea eroilor și eroismului nu e necesară. Istoria a cunoscut eroi, a cunoscut personalitatea puternică ; ea a născut-o, ea i-a înlesnit activitatea. Surghiunirea eroului din istorie reprezintă un exces ce duce la falsificare. *„Erou, nicidecum în sensul că ar putea să rețină sau să schimbe cursul natural al evenimentelor ci în sensul că activitatea lui este manifestarea conștientă și liberă a acestui curs necesar și inconștient. În aceasta constă toată importanța, toată forța lui. Dar aceasta este o importanță formidabilă, este o forță uriașă"* [1]. Pastișa, parodia nu mai apar necesare și nici deprecierea absolută a pesonalității eroice. Practica literară a ultimelor decenii ne arată că ficțiunea fantastică, propice sublinierii grotescului, obiectivare a ironiei franciene, e abandonată, iar anacronismul voit introdus de Shaw în dramă nu mai e socotit ca mijlocul optim de a face auzită părerea autorului. În *Petru I* al lui Alexei Tolstoi, viziunea nouă asupra trecutului nu face uz de anacronismul fantezist ce desființează timpul, contractîndu-l și dilatîndu-l după voie, ca mijloc de subliniere a poziției critice față de evenimente. Din însăși organizarea acțiunii și din evoluția personajelor se desprinde limpede judecata contemporaneității asupra faptelor

---

[1] Plehanov, op. cit., pag. 272.

trecutului. De asemenea respingerea cultului individualității nu duce, în literatura realismului socialist, la ruinarea concepției eroice. Lenin rămîne o personalitate genială, în poemul lui Maiakovski, tocmai pentru că poetul ni-l arată extrăgîndu-și forța din legătura cu poporul, ale cărui cele mai înaintate aspirații le întruchipează.

Transpunerea literară a înțelegerii marxiste cu privire la rolul maselor și a personalității în istorie a determinat o etapă nouă în dezvoltarea literaturii istorice. Înțelegerea aceasta îngăduie romancierului istoric o infinitate de modalități și stiluri.

Ea e compatibilă deopotrivă cu narațiunea cronică, atît de strălucit reprezentată de M. Sadoveanu, cît și cu viziunea contemporană a evenimentelor pe care o realizează în *Un om între oameni* Camil Petrescu. Și dacă, depărtîndu-se uneori de nivelul epocii despre care istorisește, Camil Petrescu pătrunde în viitor cu știința omului din veacul XX, timpul istoric nu e siluit, el se scurge mai departe în ritmul lui firesc. Liniile istorice nu se contorsionează, anacronismul nu deformează tabloul realist.

N-am dori să formulăm certificate premature de deces, dar ni se pare că parodierea trecutului, bagatelizarea evenimentelor, minimalizarea pînă la desființare a personalității istorice, cu mijloacele amintite mai sus, este o modalitate specifică realismului critic. Predecesoare a concepției marxiste asupra istoriei, această viziune a prilejuit unor scriitori de valoare lovituri puternice și eficace date idolatrilor individualității în istorie. [1]

---

[1] De curînd au fost publicate (Europe, februarie 1957) cîteva fragmente din romanul neterminat al scriitorului german recent decedat Berthold Brecht : „Treburile lui Iulius Cezar". Cezar apare aci redus la dimensiunile pe care i le atribuie secretarul său, sclavul Rufus. E o viziune anti-eroică și chiar minimalizatoare, viziune ce urmărește surparea unui mit, mitul

Ne oprim însă cu aceste considerații în fața chestiunii de un extrem interes a modului cum a rezolvat și cum rezolvă literatura realismului socialist problema rolului personalității în istorie. E o problemă, a cărei tratare rîndurile de mai sus n-au încercat decît s-o pregătească, ea meritînd o cercetare deosebită, temeinică și documentată. Reluarea și completarea se impun.

---

unui Cezar genial și permanent măreț, așa cum ni l-au transmis istorici de felul lui Mommsen. Iată că un scriitor contemporan, în opera căruia deslușim suflul revoluției proletare, a adoptat o modalitate artistică ce ni se părea istorie limitată. Fragmentele citite nu ne permit să exprimăm aprecieri mai diferențiate și să formulăm comparații cu operele amintite mai sus.

ÎN LEGĂTURĂ CU CLASICISMUL

O discuţie despre clasici şi clasicism începe de obicei cu explicaţia etimologică a termenilor. Să ne conformăm tradiţiei. Nu va fi fără folos pentru consideraţiile noastre.

Au fost numiţi mai întîi clasici scriitorii care se studiau în şcoli, în clase (classis). În cunoscutul său eseu *Ce este un clasic?* Sainte-Beuve mai desluşeşte o etimologie. Romanii numeau *classici* pe cetăţenii din prima categorie, posesori ai unui anumit venit determinat. De aci, folosirea termenului pentru scriitorii de primul rang, folosire pe care o găsim mai întîi la Aulu Gellus.

Scriitor clasic însemna încă de pe atunci scriitor consacrat, vrednic să slujească drept model tineretului. În urmă, o seamă dintre operele scriitorilor folosiţi pentru educarea tineretului au pălit, în perspectiva secolelor ce se succedau. Generaţii întregi, de pildă, au moţăit deasupra cărţii *De viribus illustribus* a abatelui Lhomond. Era o carte clasică, în sensul iniţial al cuvîntului, nu însă şi în acela de valoare consacrată.

Cinstea de a fi clasici — indiferent care dintre cele două sensuri etimologice le acceptăm — a revenit mai întîi scriitorilor antici, celor greci mai ales, care şi pentru succesorii lor imediaţi întru ştiinţă, literatură,

filozofie — latinii — au fost clasici, deci modele demne de a fi imitate. Veacurile care au urmat nu au uzurpat scriitorilor greci calitatea de clasici. Alături de ei însă, au fost onorați cu acest epitet și cei mai de seamă scriitori latini, apoi, după nașterea literaturilor moderne, marii creatori de artă și literatură ai vremurilor noi. Dante, Shakespeare, Goethe și-au ocupat locul în rîndul scriitorilor, care au intrat ca *clasici* în conștiința oamenilor. In sensul acesta, pe care l-am numi „comun", clasic este un scriitor consacrat, o culme a creației, devenit model pentru urmași. Putem, în sprijinul acestei accepțiuni, să cităm, cu rezervele care se impun, definiția lui Sainte-Beuve : *„Un adevărat clasic, cum mi-ar plăcea să-l înțeleg definit, este un autor care a îmbogățit spiritul uman, care i-a sporit în mod real comoara, care l-a silit să facă un pas înainte, care a descoperit un adevăr moral fără echivoc sau a surprins o pasiune eternă în inima noastră, unde totul pare cunoscut și explorat, care și-a exprimat gîndirea, observația sau invenția, sub nu importă ce formă, însă largă și mare, fină și de bun-simț, sănătoasă și frumoasă în sine ; care a vorbit tuturor într-un stil propriu, dar, în același timp, al întregii lumi, într-un stil nou ...nou și vechi deopotrivă, ușor contemporan tuturor epocilor"*. [1] Frumusețea „în sine" despre care vorbește Sainte-Beuve și contemporaneitatea cu toate epocile ridică problema permanenței artei, pe care nu dorim s-o discutăm aci. Deși anistorică, definiția criticului francez întregește sensul numit „comun" al termenului clasic și nu exclude de la consacrarea pe care acesta o conferă pe scriitorii oricărui curent literar.

Noțiunea de clasic este însă învestită și cu un sens estetic. Fără a stabili deosebirea de sensul comun, Sainte-Beuve stabilește că o operă clasică trebuie cu necesitate să prezinte anumite însușiri de *„echilibru, regularitate, înțelepciune, moderație și rațiune"*. Spunînd aceasta, criticul francez limitează sensul noțiu-

[1] St. Beuve, vol. III, pag. 42, Garnier.

nii, fiindcă exclude din rîndurile scriitorilor clasici pe spărgătorii de canoane, pe reprezentanții unei arte tumultuoase. *„Un astfel de clasic a putut fi la un moment dat revoluționar, cel puțin a putut să pară, dar nu este în fond ; el n-a răsturnat ceea ce-l incomoda, decît ca să restabilească repede echilibrul, în folosul ordinii și al frumosului"* [1]. În lumina acestei accepțiuni estetice, evident, opera lui Shakespeare nu este clasică. De altfel, dacă citim mai departe, dubiul nu mai este posibil. *„Oricum ar fi spiritul care a dictat această teorie* (a moderației și echilibrului) *el ne-a impus să punem în primul rang al clasicilor mai curînd pe scriitorii care și-au stăpînit inspirația decît pe aceia care i s-au încredințat cu totul, punînd în frunte pe Virgil, cu precădere față de Homer, pe Racine cu precădere față de Corneille."* Regăsim în această înțelegere a artei clasice ecourile unor concepții din veacul neoumanismului german. Astfel, Winckelmann caracteriza arta elenă ca fiind o mare liniștită în adîncuri, oricîte valuri ar agita-o la suprafață. Mai credem că această înțelegere estetică se asociază cu o delimitare aparent istorică a epocilor propice creației de opere îndeplinind condițiile de moderație, armonie, echilibru amintite. În introducerea la *Secolul lui Ludovic XIV,* Voltaire (departe de a fi original în această privință) vorbește despre patru mari secole creatoare de opere clasice — secole de aur — în istoria lumii. Secolul lui Pericle, al lui Cezar și August, Renașterea și, în sfîrșit, deasupra tuturor, secolul lui Ludovic XIV, secolul clasicismului francez. O valorificare absolută a acestor veacuri, în sensul aprecierii care dintre ele e superior celorlalte, este la fel de naivă ca întrebarea : cine e scriitor mai mare, Shakespeare sau Goethe ? Important ni se pare însă să stabilim dacă varietatea împrejurărilor istorice și sociale din epocile amintite și deosebirile dintre creațiile literare ale acestor epoci ne îngăduie să reunim

---

[1] Idem.

în interiorul clasicismului scriitori atît de deosebiți cum ar fi Sofocle, Virgiliu, Petrarca și Racine. Sau poate că o atare varietate determină un refuz din partea operelor acestor scriitori de a fi reunite prin aceeași caracterizare estetică ? Să mai zăbovim asupra înțelesului estetic al termenului, adresîndu-ne cuprinzătoarei analize pe care a dat-o Hegel artei clasice în *Estetica* sa.

Pornind de la premisa idealistă că arta e forma prin care se exteriorizează ideea absolută a frumosului, Hegel afirmă întemeiat că perfecționarea ideii determină o perfecționare a formei. Ideea fiecărei epoci își găsește totdeauna expresia adecvată. Și această expresie determină formele particulare ale artei, trei la număr, după Hegel. Forma simbolică reprezintă o etapă primitivă în dezvoltarea artei, etapă cînd ideea încă abstractă și nedeterminată își caută bîjbîind expresia. Ea nu poate încă să creeze o manifestare exterioară conformă cu propria ei esență. In prezența unor fenomene ale naturii și a unor evenimente de viață umană, greu de pătruns, omul, ca în fața unei realități străine, nu poate realiza prin artă fuziunea desăvîrșită între formă și idee. De aci simbolurile obscure, adesea de nepătruns.

Intr-o etapă mai avansată din istoria omenirii, spiritul găsește însă forma exterioară care-i convine. Se produce acum unitatea armonioasă între idee și manifestarea ei exterioară. Este al doilea moment în dezvoltarea artei — momentul clasic. In acest tip de artă, acordul între idee ca individualitate spirituală și formă, ca realitate sensibilă, corporală, e desăvîrșit. A dispărut orice ostilitate între cele două elemente.

Arta clasică, spune Hegel, are însă o viață limitată de însuși progresul spiritului uman. Imbogățindu-se, ideea sparge unitatea, abandonează lumea pentru a se refugia în sine. E etapa romantică, aceea în care forma devine străină și indiferentă ideii. Ne

aflăm în fața unui nou divorț între fond și formă, divorț în sens opus simbolismului. Prin urmare, dacă arta simbolică tinde spre unitate, arta clasică o găsește, iar cea romantică o depășește în sensul spiritualității infinite.

După Hegel, forma clasică a artei e singura armonioasă. Ea realizează ideea frumosului, spre care zadarnic a năzuit arta simbolică. În arta clasică spiritul se ia drept obiect. El îmbracă cu succes forma exterioară, se dă în spectacol. Conștiința de sine pe care a dobîndit-o omul în această perioadă îngăduie artistului clasic să se dezvăluie limpede. De aceea arta clasică nu mai este enigmatică, așa cum era cea simbolică, ci clară, rațională. Conștiința de sine, spune Hegel, e rezultatul unui proces care duce de la servitutea față de natură la eliberare. În clasicism, omul devine centrul preocupărilor artistice, el este temeiul frumuseții, spre deosebire de ceea ce se întîmpla în arta simbolică, dominată de forma animală [1].

Procesul prin care omul ia conștiință de sine, eliberîndu-se de spaima naturii, știința marxistă îl asociază cu progresul forțelor de producție, cu dezvoltarea societății. *„Hegel... în loc să explice istoria Greciei antice prin propria ei conexiune internă, susține pur și simplu că ea nu este altceva decît elaborarea formelor individualității frumoase, realizarea operei de artă ca atare"*, scrie Engels în *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filozofiei germane.*

Fără a urmări etapele transformării artei simbolice în artă clasică, în legătură cu trecerea de la societatea primitivă spre cea superioară ei — sclavagistă — Hegel afirmă, totuși, că atitudinea artistică a clasicului se realizează mai întîi în societatea grecească, datorită condițiilor prielnice, între altele, libertății personale în viața publică. Intr-adevăr,

[1] Vezi Hegel — *Cours d'Esthétique* traduit par Benard, Joubert-Paris. Deuxième partie.

în veacul lui Pericle — primul din seria celor socotite prielnice dezvoltării artei clasice — eflorescența necunoscută înainte a artelor se asociază cu democratizarea societății ateniene. A fost o epocă în care contradicțiile societății sclavagiste se află încă atenuate, atît cît putea permite o democrație, care era totuși a proprietarilor de sclavi. În acest secol al V-lea, forțele sociale ating un echilibru, foarte fragil de altfel, care dezvoltă încrederea în forțele omului, încredere exteriorizată artistic în opere armonioase, dominate de simțul măsurii, căci cumpătarea intră ca o componentă în noțiunea de frumos.

Hegel subliniază că specificul artei clasice se datorește acordului între individul liber și obște, libertatea individuală nefiind, în Atena secolului al V-lea, separată de cea a cetății. Forțele naturii au fost înjosite, mitul luptei dintre zeii vechi, neumani — de felul lui Cronos — și zeii noi, antropomorfici, redă conștiința noii superiorități a omului. O dată cu dobîndirea unui grad mai înalt de perfecțiune tehnică, se realizează acea penetrație perfectă a individualității libere și a realității exterioare care, după Hegel, nu se manifestă decît în clasicism.

Din însăși această afirmare a conștiinței valorii umane, derivă tematica tragediei grecești. Hegel neagă destinul în tragedia greacă, arătînd că toate crimele Atrizilor au un caracter de legitimitate. Crima Clitemnestrei e explicată de rațiunea conjugală, cea a lui Oreste de sentimentul filial, cea a lui Egist prin rațiunea de stat. Ideea destinului, mai tîrzie, susține Hegel, e legată de distrugerea armoniei clasice. În opoziție cu caracterul antropomorfic, relativ, și individual al zeilor, destinul apare ca un dat abstract și amorf, lipsit de individualitate. *În „Artă și realitate"*, Cernîșevski vede dimpotrivă în destinul tragediei antice, un dușman al omului conceput antropomorfic : *„Este mult mai ușor ca acțiunile întîmplătoare să fie atribuite bunului-plac al unei ființe antropomorfe*

decît să fie explicate aidoma celorlalte fenomene ale naturii şi vieţii întrucît tocmai acţiunile întîmplătoare, mai curînd decît manifestările altor forţe, pot trezi ideea capriciului, a bunului-plac, ideea tuturor însuşirilor care constituie apanajul exclusiv al personalităţii omeneşti".[1]

Neacceptînd, o dată cu Cernîşevski, distincţia pe care-o face Hegel între destinul tragediei greceşti din perioada culminantă şi cel din perioada tîrzie (destinul tragediilor lui Euripide, interiorizat şi psihologic cum este, e la fel de uman) înţelegem de ce viziunea unui destin antropomorfic justifică lupta eroului tragic şi că ideea unui astfel de destin nu desfiinţează personalitatea umană, determinînd dimpotrivă apariţia unui luptător de tipul lui Prometeu.

Pentru Hegel, o dată cu sfîrşitul democraţiei ateniene *„zeii se prăbuşesc, se sfîrşeşte în istorie lumea frumosului"*. Primul semn al începutului sfîrşitului e apariţia satirei. Hegel nu priveşte satira ca o formă a poeziei, ci ca pe *„o formă de tranziţie cu care se încheie arta clasică şi tranziţia spre un alt tip de artă"*[2]. Decăderea clasicismului se continuă, după Hegel, prin arta şi literatura latină. Afirmînd că în societatea romană individul e sacrificat în favoarea statului, că dezacordul între conştiinţa umană şi lumea reală împinge arta spre o nouă formulă, Hegel transpune exclusiv pe planul conştiinţei o nouă realitate socială. E vorba de ascuţirea extremă a antagonismului de clasă în societatea romană din perioada lui August — numită cea de a doua epocă clasică — de formele feroce pe care le ia sclavagismul în perioada de după luptele civile. Hegel e foarte aspru cu arta romanilor. El înregistrează prozaismul literaturii latine. Tot ce nu este satiră şi literatură didactică, la romani, spune el, e imitaţie după greci. Horaţiu imită

---

[1] Cernîşevski — Arta şi realitatea din punct de vedere estetic, pag. 54. Cartea Rusă.

[2] Hegel, op. cit., vol. II, pag. 364.

pe greci cînd e liric, și devine el însuși doar în satiră. Dar satira nu e literatură.

Această lungă incursiune în estetica lui Hegel ni s-a părut că va ajuta la limpezirea cîtorva idei. Estetica hegeliană pare să zdruncine clasificarea și numerotarea epocilor numite clasice. Subaprecierea literaturii latine de către Hegel, pe temeiul prozaismului ei, nu sîntem ținuți s-o acceptăm. Dar deosebirile dintre literaturile celor două epoci (a lui Pericle, a lui August) sînt destul de evidente pentru a suscita întrebarea dacă într-adevăr le putem include în interiorul aceleiași noțiuni estetice: clasicismul. Dacă literatura greacă este clasică și realizează acele trăsături estetice, pe care noi le atribuim unei opere clasice — echilibrul desăvîrșit și celelalte amintite de Hegel — literatura latină, vorbind despre altă etapă în dezvoltarea societății antice, pare să rupă acest echilibru, prezintă alte trăsături. Totuși latinii s-au inspirat din greci. În realitate literatura greacă a fost folosită drept model de literaturile a peste un mileniu. Latinii, oamenii Renașterii, clasicii francezi, romanticii, parnasienii s-au îndreptat mereu spre acest izvor. Prin însuși actul imitației (fie ea servilă sau creatoare) literaturile numite clasice par a se opune modelului lor. Grecii au fost spontani și originali. Forța creatoare și-au extras-o din concretul existenței lor sociale, iar echilibrul artei lor este reflectarea unui echilibru, pe care, la un moment dat, l-a atins societatea antică. Așa stînd lucrurile, scriitorul cel mai liber de imitație se aseamănă mai mult cu grecii epocii clasice. Afirmația este veche. Netezind drumul spre o nouă estetică, cea preromantică, poetul englez Young susținea în 1759 *(Păreri despre compoziția originală)* : *„Cu cît îi copiem mai puțin pe antici, cu atît sîntem mai aproape de ei"*. Între Racine, căruia antichitatea îi furnizează teme și legi uneori îngrăditoare și Shakespeare care, dacă folosește o temă antică, o mlădiază fără sfială, după necesitățile ideației lui tumultoase,

acesta din urmă pare, prin spontaneitate și elan, mai apropiat de tipul de creație al anticilor greci.

Toate acestea par a zgudui noțiunea estetică a clasicismului. Includerea unor literaturi atît de deosebite în conținut și tonalitate în interiorul aceluiași concept estetic pare la fel de fragilă ca și identificarea democrației ateniene cu începutul descompunerii sclavagismului. Lucrurile se complică, dacă adăugăm literaturile moderne, numite clasice. În afară de aceasta, pentru esteticianul contemporan, acea uniune intimă între formă și fond, pe care Hegel o atribuie numai artei grecești, este — înțeleasă mai larg — condiția oricărei opere de artă. În orice operă valoroasă, interpenetrația dintre fond și formă se realizează, individualitatea creatorului și conținutul de idei neputîndu-se exterioriza decît printr-o anume formă particulară. Această interpenetrație nu duce neapărat la acea seninătate și măsură cu care ne încîntă unele (dar nu toate) dintre operele antichității clasice, tocmai pentru că alte conținuturi de idei au cerut exteriorizări mai zbuciumate. Dacă în *Ifigenia* Goethe a realizat acel echilibru, acea *„simplitate nobilă și măreție liniștită"*, atribuite de Winckelmann artei grecești, el a rupt acest tip de echilibru în *Faust*, tocmai pentru că pasionata căutare a eroului impunea alte ritmuri, alte forme. Dacă înțelegem în acest fel fuziunea dintre formă și conținut, sensul estetic al noțiunii „clasic" amenință să se dizolve în cel comun. Și Sainte-Beuve pare a sugera același lucru cînd scrie : *„Nu există rețetă pentru a face clasici ; acest punct de vedere trebuie, în sfîrșit, recunoscut ca evident. Crezînd că prin imitarea anumitor însușiri de puritate, de sobrietate, de corectitudine și eleganță, independent de calitatea flăcării însăși, va deveni cineva clasic, este exact a crede că după Racine-tatăl, e locul să urmeze Racine-fiul, rol stimabil și trist, ceea ce este supremul rău în poezie"*. Iar Stendhal în *Racine și Shakespeare* stabilește astfel paralela romantism-clasicism. Romantis-

mul ar fi *„arta de a prezenta popoarelor opere literare care, în starea actuală a obiceiurilor şi credinţelor. sînt susceptibile a oferi acestor popoare maximum de plăcere posibilă"*. Iar clasicismul : *„forţa artistică ce a oferit maximum de plăcere strămoşilor noştri"* [1]. Deci clasic echivalează cu valoros, culme a creaţiei şi sensul estetic îşi pierde consistenţa.

Există primejdia ca o discuţie în jurul clasicismului să se transforme într-o dispută sterilă de termeni, dincolo de care să nu mai desluşim realitatea artistică. Ni se pare, totuşi, cu riscul confuziei, că trebuie să amintim de înţelesul istoric al noţiunii. Vorbeam de fragilitatea împreunării cîtorva mari epoci propice creaţiei literare şi artistice sub aceeaşi firmă. Temeiul grupării ni se părea, din pricina deosebirilor adînci dintre epocile astfel alăturate, neîntemeiat. Prin aceasta n-am negat existenţa sensului istoric al termenului clasic. Istoria literară nouă — mai ales cea sovietică — socoteşte clasicismul ca o formulă literară traducînd artistic realitatea socială a regimurilor absolutiste, formulă care a înflorit în lumea modernă, peste tot unde s-a consolidat această formă de guvernare : în Franţa secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea, în Anglia aceleiaşi perioade, în Prusia şi Rusia secolului al XVIII-lea. Pentru literaturile clasice moderne, caracterizarea e cuprinzătoare. Să însemne acceptarea sensului istoric o respingere a sensului estetic ? Nicidecum. Poate că înţelesul estetic al noţiunii va cîştiga în limpezime, dacă nu pierdem din vedere conţinutul sensului istoric.

Condiţiile de armonie şi echilibru între idee şi formă nu ni s-au părut a alcătui o diferenţă specifică a literaturii clasice faţă de cele scrise sub semnul altor orientări. Nu tot aşa se întîmplă, credem, dacă analizăm imaginea artistică, raportul dintre general şi individual, legile tipizării în literatura epocilor clasice.

---

[1] Stendhal : *Racine et Shakespeare*. Ed. Le Divan — Paris, pag. 43.

O astfel de analiză pare să permită delimitarea unui sens estetic al noţiunii şi să invite la o mai nuanţată definire a modalităţilor specifice fiecărui curent literar. De aceea, o discuţie despre trăsăturile imaginii artistice în clasicism ni se pare utilă pentru clarificarea unor noţiuni şi a unor termeni în mintea celor interesaţi de problemele esteticii literare.

E lucru de mult cunoscut că fuziunea general-particular (cu alte cuvinte tipizarea) se realizează în clasicism în favoarea generalului. Scriitorul aparţinînd clasicismului — fie el antic sau modern — tinde să realizeze general-umanul, pasiunile eterne. Fireşte, acestea nu se pot concretiza decît întrupate în individual, dar diferenţele de dozaj între particular şi general pot fi atît de importante, încît să determine grupări estetice deosebite. Datorită legilor care o guvernează, tragedia clasică, — antică sau modernă — respinge o particularizare extremă prin gesturi, limbaj, ambianţă, între altele pentru că personajele tragediei aparţin unei lumi închise, inaccesibile penetraţiilor. Istoricul literar francez Lanson în *„Influenţa filozofiei carteziene asupra literaturii franceze"*, subliniază just că, în clasicism, *„nu e vorba de fapt de cunoaşterea pasiunilor unui om"* ci de *„cunoaşterea pasiunilor omului"*[1]. În secolul al XVII-lea, metoda lui Descartes interzice cercetarea sentimentelor unui individ. De aci limitarea lirismului, în care particularizarea cunoaşte punctul extrem. Aceeaşi generalitate se asociază cu o concepţie anistorică despre om şi pasiunile sale. *„Ideile, obiecte ale raţiunii..."* scrie Lanson în articolul amintit *„sînt concepute în afară de timp şi spaţiu. Iată însăşi noţiunea istoriei desfiinţată"*. Andromaca devine fidelitatea conjugală, iar Fedra pasiunea oarbă. Raportul acesta între general şi particular în imaginea artistică are, fireşte, urmări asupra stilului. Fedra se priveşte lucid, în clipa cînd pasiunea devastatoare o împinge pînă

---

1 *Revue de métaphysique et de morale*, 1896.

O astfel de analiză pare să permită delimitarea unui sens estetic al noţiunii şi să invite la o mai nuanţată definire a modalităţilor specifice fiecărui curent literar. De aceea, o discuţie despre trăsăturile imaginii artistice în clasicism ni se pare utilă pentru clarificarea unor noţiuni şi a unor termeni în mintea celor interesaţi de problemele esteticii literare.

E lucru de mult cunoscut că fuziunea general-particular (cu alte cuvinte tipizarea) se realizează în clasicism în favoarea generalului. Scriitorul aparţinînd clasicismului — fie el antic sau modern — tinde să realizeze general-umanul, pasiunile eterne. Fireşte, acestea nu se pot concretiza decît întrupate în individual, dar diferenţele de dozaj între particular şi general pot fi atît de importante, încît să determine grupări estetice deosebite. Datorită legilor care o guvernează, tragedia clasică, — antică sau modernă — respinge o particularizare extremă prin gesturi, limbaj, ambianţă, între altele pentru că personajele tragediei aparţin unei lumi închise, inaccesibile penetraţiilor. Istoricul literar francez Lanson în *„Influenţa filozofiei carteziene asupra literaturii franceze"*, subliniază just că, în clasicism, *„nu e vorba de fapt de cunoaşterea pasiunilor unui om"* ci de *„cunoaşterea pasiunilor omului"*[1]. În secolul al XVII-lea, metoda lui Descartes interzice cercetarea sentimentelor unui individ. De aci limitarea lirismului, în care particularizarea cunoaşte punctul extrem. Aceeaşi generalitate se asociază cu o concepţie anistorică despre om şi pasiunile sale. *„Ideile, obiecte ale raţiunii..."* scrie Lanson în articolul amintit *„sînt concepute în afară de timp şi spaţiu. Iată însăşi noţiunea istoriei desfiinţată"*. Andromaca devine fidelitatea conjugală, iar Fedra pasiunea oarbă. Raportul acesta între general şi particular în imaginea artistică are, fireşte, urmări asupra stilului. Fedra se priveşte lucid, în clipa cînd pasiunea devastatoare o împinge pînă

---

[1] *Revue de métaphysique et de morale*, 1896.

aproape de nebunie. În mintea ei trebuie să rămînă atîta rațiune și luciditate, încît să poată oferi cititorului — spectatorului — o imagine clară a infernului patimii. La fel *Prințesa de Clèves* a doamnei de Lafayette își analizează limpede sentimentul și formele lui de exteriorizare, însoțind această analiză cu o remușcare și ea de sursă rațională. Limbajul pasiunii încă n-a fost descoperit. Stilul clasic redă dialectica subtilă a sentimentelor în limbajul cumpătat în care se exprimă moraliștii, autorii de maxime. În ultimă analiză, imaginea artistică a scriitorilor clasici cît și stilul lor vorbesc despre o anumită perspectivă asupra lumii, despre o filozofie de viață care le e proprie. Și asta e, pînă la urmă, hotărîtor în definirea curentelor artistice. Firește, și acest criteriu de unificare a unor opere avînd determinări istorice felurite necesită discriminări. Chiar dacă acceptăm că există între tragediile secolului al XVII-lea și cele antice destule asemănări în modul de construire a imaginii artistice, nu devenim miopi în fața deosebirilor. Între *„lucidus ordo"* de care vorbește Horațiu și disciplina de gîndire din veacul lui Descartes, percepem diferențe și desluşim realitățile istorice și morale ce stau în spatele modurilor respective de tipizare. Nu uităm de asemeni că în literatura latină individualul începe să cîștige importanță în interiorul relației general-individual și desigur nici că, în clasicism ca și în alte mișcări literare, comedia e mai propice particularizărilor decît tragedia. Dar și aci o comparație între cîteva opere, tratînd tipuri umane asemănătoare, poate fi concludentă. Despre Euclion, zgîrcitul comediei lui Plaut *Ulcica (Aulularia)* știm că-i atît de avar, încît se jelește pînă și după fumul care-i iese pe coșul casei; își adună unghiile pe care i le taie bărbierul, pentru ca nici o fărîmă din patrimoniul său să nu se risipească. Știm că drămuiește mîncarea pentru nunta fetei lui, pe care o mărită cu un bătrîn bogat. Și cunoaștem amănuntele pregătirii ospățului. Dintre toate obiectele anturajului său, cunoaștem vestita

„ulcică“ în care-şi ţine banii. Despre persoana lui fizică nu ştim nimic.

Despre Harpagon al lui Molière ştim, după ce închidem cartea, că se pricepe să vorbească limbajul îmbîcsit al hîrţoagelor oficiale, cînd încheie contracte de camătă cu debitorii ; cunoaştem amănunte din viaţa lui domestică în legătură cu prînzul pe care vrea să-l ofere alesei lui, Mariana. Despre persoana lui fizică ştim că e un bătrîn de peste şaizeci de ani şi că poartă ochelari. Dintre obiectele ce-l înconjoară cunoaştem „caseta“, echivalentul ulcelei lui Euclion.

În literatura realismului critic, tipul uman al avarului a avut parte de individualizări excesive. Cu toată îngăduinţa acordată genului epic, propice dezvoltărilor ample, trebuie să recunoaştem că portretul lui Grandet realizat de Balzac ţine de altă concepţie estetică decît cea a scriitorilor clasici. Cunoaştem trecutul lui Grandet şi în amănunţime speculaţiile prin care şi-a adunat averea. *„Ochii lui păreau să fi împrumutat culoarea galbenă a metalului favorit.“* Din punct de vedere financiar, *„Grandet se asemăna şi cu tigrul şi cu şarpele boa : ştia să se culce, să se ghemuiască, să-şi ţintească îndelung prada şi să sară asupra ei ; pe urmă căsca gura pungii, înghiţea un transport de galbeni şi se culca liniştit ca şarpele care digeră impasibil, rece, metodic“.* Vorbea puţin, se bîlbîia şi făcea pe surdul ca să cîştige timp de gîndire. Portretul lui fizic se întinde pe pagini, ca şi descrierea exteriorului şi interiorului locuinţei sale. Fiecare din obiectele de mobilier ale casei poartă amprenta zgîrceniei stăpînului. Grandet, şi o dată cu el avariţia, trăieşte prin cele mai specifice trăsături ale individului uman : gesturi, ticuri, obiceiuri. Portretul lui, ca şi întreaga literatură a lui Balzac, e rezultatul unei frecventări asidue a ştiinţelor naturii de către autorul său. Şi nu putem întreprinde o analiză satisfăcătoare a imaginii artistice în realismul critic fără a ţine seama de cîştigul ştiinţelor exacte.

Comparaţia între tipul clasic de individualizare şi cel al oricărui alt moment din istoria literaturii duce la aceleaşi concluzii. Putem surprinde o altă serie de tipuri : pe Miles Gloriosul al lui Plaut şi înruditul cu el Falstaff. Credem că şi aci, deosebirile în arta imaginii se impun cu aceeaşi evidenţă.

Mi se pare hotărîtor pentru conceptul estetic — clasicism — acest raport între general şi individual în imaginea artistică. El explică, între altele, caracterul mai accentuat didactic al literaturii clasice, preţuirea sentinţelor de către autorii clasici, aprecierea de către ei a caracterelor estetice drept fixe, universal valabile în timp şi spaţiu. George Călinescu sugerează acest fixism cînd scrie : *„Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte normal (slujind drept normă altora), deci canonic"*. (*„Clasicism, Romantism, Baroc"*) [1]. Se poate vorbi în aceste împrejurări de tipuri în literatura clasică ? Fireşte, dar mai curînd de prototipuri. De aceea spunem atît de uşor : eşti un Tartuffe, sau un Harpagon şi mai rar eşti un Grandet. Gradul maxim de generalizare a imaginii sporeşte valoarea didactic moralizatoare. Şi fiindcă dorim să stabilim legătura cu înţelesul istoric al noţiunii, ni se pare că alcătuirea predominant-raţională a celor mai multe dintre personajele clasice, rolul lor moralizator, anistorismul unora dintre ele nu sînt străine de tendinţa de disciplinare a tuturor manifestărilor umane, tendinţă ce însoţeşte de obicei regimurile autoritare.

*

Cercetătorului literar de astăzi, analiza conceptului estetic „clasicism" îi poate da de gîndit. Ne-am obişnuit să atribuim caracterizarea de realism unor formule literare de o imensă varietate. Se vorbeşte astfel

---

[1] G. Călinescu. *Impresii asupra literaturii spaniole.* Ed. F. R., pag. 17.

în istoriile literare recente, despre realismul antic, realismul renascentist, realismul clasic, realismul secolului al XVIII-lea, realismul critic etc. Pătrunzînd în laboratorul creației scriitorilor din aceste epoci, descoperim că imaginea artistică, sîmburele creației, cea care alături de stil poate caracteriza o școală, un curent, o direcție literară, se naște, pentru scriitorii fiecăruia dintre momentele amintite, după alte legi. Dozaje atît de deosebite între individual și general, dozaje ținînd în definitiv de moduri diverse de gîndire, vorbesc despre momente istorice și perspective diferite în operele, unificate toate sub aceeași firmă. Se ajunge astfel la o netezire nedorită a contururilor artistice, la o golire a formulelor estetice de conținutul lor. Vorbind despre Sofocle, Molière și Balzac ca despre niște realiști, fără alte specificări amănunțite, sîntem siliți să păstrăm prea puține note în interiorul noțiunii de realism, tocmai pentru a o face astfel să cuprindă opere și modalități atît de diverse. Încetul cu încetul ajungem să mînuim formule din ce în ce mai largi și generale, să caracterizăm cu ajutorul lor simple contururi din ce în ce mai vagi.

Unii esteticieni ai zilelor noastre susțin că realismul nu este un stil, printre atîtea altele, nici chiar un curent, ci temeiul oricărei arte adevărate, de vreme ce estetica marxistă consideră arta drept reflectarea realității. Dar modalitățile de reflectare sînt nenumărate și varietatea formulelor după care individualul fuzionează în imaginea artistică cu generalul, nu reprezintă decît un mod de concretizare a acestei varietăți. Unii esteticieni nu par să țină seamă de aceste fapte. Lăsînd la o parte disputele terminologice, constatăm că ei nu au întreprins încă analiza notelor caracteristice fiecărui curent, analiza procesului de formare a imaginii, analiza stilurilor. Faptul că terminologia noastră estetică este încă atît de nediferențiată și de săracă, încît unifică fără amănunțită și nuanțată discriminare, modalități, stiluri, formule literare, nu e decît un rezultat. Artistul își poate alege în libertate dozajul gene-

ral-individual, apropierea de cele două aparente extremităţi, care sînt generalul şi particularul. Tocmai din această „libertate" derivă plăcuta şi dorita diversitate a stilurilor cu care ne întîmpină istoria literaturilor. Balzac nu este preferabil lui Molière, fiindcă, scriitor realist al secolului al XIX-lea fiind, realizează dozajul amintit în favoarea individualizării şi nici Shakespeare lui Racine. Sînt stiluri şi modalităţi. Rămînînd o disciplină unificatoare, pe baza unor largi categorii, estetica nu trebuie să desfiinţeze această diversitate, siluind realitatea literară, forţînd-o să încapă în tipare.

Am ajuns pornind de la clasicism să constatăm cît de fragilă din punct de vedere ştiinţific e atribuirea nenuanţată a caracterizării de „realist" în mod global unor tendinţe şi opere ce refuză a fi grupate laolaltă. Rezultatul n-a fost, credem, determinat de capriciul gîndirii noastre. Am fi putut porni de la analiza altor tendinţe şi curente literare. Plecînd de la clasicism, renaştere, romantism, se poate ajunge la concluzia că estetica marxistă nu cîştigă de pe urma reducerii lipsite de fineţe a unei multitudini de formule literare la punctele extreme, la alb şi la negru, la realism şi anti-realism. E între altele un punct de vedere neistoric.

INSEMNĂRI DESPRE DURATA ROMANULUI VECHI ŞI NOU

Romanul face parte dintre speciile literare care dispun neîngrădit de timp. Ca şi de spaţiu de altfel. Nici o regulă n-a drămuit vreodată timpul romanului, aşa cum riguroasa lege a celor trei unităţi a limitat, pe vremuri, timpul şi spaţiul tragediei clasice, aşa cum dimensiunile reduse şi specificul lor impun concentrarea nuvelei, a schiţei sau a oricărei opere dramatice.

Dacă o producţie dramatică luminează de obicei crizele vieţii, romanului, căruia principiul selectării nu-i este, după cum se ştie, străin, îi este îngăduit să redea scurgerea însăşi a vieţii, cu momentele ei de maximă tensiune, dar şi cu interstiţiile dintre ele, pentru că succesiunea dintre criză şi perioada de acalmie, dintre flux şi reflux reprezintă mişcarea însăşi a vieţii, neîntrerupta ei devenire.

Romanului îi este permis să comunice şi istoria unor vieţi vide, a unor involuţii lente, a unor ratări. În astfel de romane nu se întîmplă adesea nimic. Crizele lipsesc. Şi este interesantă, pentru înţelegerea felului cum dispune romanul de timp, comparaţia între romanele şi dramele ratării. Oblomov este un om de prisos, care-şi iroseşte viaţa, trăind în marginea ei, măcinat de inerţie, scufundîndu-se tot mai adînc în marasmul abuliei. Hyalmar Ekdal, fotograful din piesa lui Ibsen *Raţa*

sălbatică, este un tip uman asemănător, abstracţie făcînd de deosebirile generate de climatul naţional şi de experienţa socială a fiecăruia. Romanul lui Goncearov arată în timp cum devine un om inutil, cum se cufundă el, fără putinţă de scăpare, în neantul neactivităţii. Pentru aceasta Oblomov ne este înfăţişat, după ruptura cu logodnica lui, Olga, vegetînd în tihna tembelizantă din casa Agafiei Matveevna. Îl vedem zăcînd pe canapele, plimbîndu-se cu paşi din ce în ce mai îngreuiaţi prin grădină, privind pe fereastră cum se adună zăpada pe acoperişuri, depănîndu-şi existenţa între singurele evenimente posibile într-o astfel de viaţă : cele marcate de venirea inevitabilă a sărbătorilor, cu plăcintele şi fripturile rituale. Printr-o acumulare lentă, desăvîrşită în timp, a unor fapte mărunte, semnificative prin caracterul lor derizoriu, romanul transmite, o dată cu impresia tragică a unei existenţe irosite, sentimentul unei desfăşurări în timp, jalonată doar de succesiunea anotimpurilor (deci un timp natural, aproape astronomic) ; de venirea şi de trecerea sărbătorilor (un timp îngheţat în străvechi tradiţii).

Drama nu are atîta timp la dispoziţie. Hyalmar Ekdal, a cărui existenţă trecută şi viitoare o bănuim, o ştim, la fel de vegetativă ca şi a lui Oblomov, în plus pecetluită de minciună şi iluzie, e surprins de dramaturg în momentul unei crize : criza determinată de intervenţia lui Gregers Werle, care rosteşte brutal adevărul cu privire la existenţa prietenului său, pentru a pune capăt minciunii de la temelia vieţii conjugale a fotografului, pentru a destrăma iluzia tihnei şi a mulţumirii. Adevărul lui Werle nu poate împrăştia anestezia ce l-a cuprins pe Hyalmar ; după o frămîntare trecătoare, ce se încheie cu sinuciderea Hedwigăi, acesta reintră în rutina aceleiaşi vieţi de pînă atunci. Dar ideea iremediabilităţii ratării lui Ekdal, pe care drama n-o poate comunica prin acumulări lente de fapte mărunte, se desenează mai pregnant prin această criză.

În romanul *Oblomov* transmiterea ritmului vieții personajului principal, prin sugerarea timpului astronomic și biologic, nu înseamnă o substituire a duratei psihologice și sociale prin cea ținînd de ordinea fenomenelor naturale și a organismului uman, ci doar un mijloc de subliniere a golului din existența personajului principal. În romanul realist, timpul se exprimă în experiență de viață, schimbare socială, maturizare psihologică, într-un cuvînt transformare a factorului uman. Vitoria Lipan din *Baltagul*, la capătul căutării dîrze și înfrigurate care-i dezvăluie destinul bărbatului ei, nu mai e aceeași cu soția lui Nechifor Lipan în viață. Factorul timp e inclus în transformarea ei, gîndită în conformitate cu structura psihică și cu logica personajului. În prefacerea Natașei din *Război și pace* dintr-o fetiță zvăpăiată și plină de farmec în soția tandră a lui Bezuhov și mama grijulie a copiilor ei, e inclusă o perioadă zbuciumată de istorie, pe care Natașa a trăit-o după o logică interioară și care a transformat-o pe liniile directoare ale caracterului ei. E evidentă această echivalare a timpului prin experiență socială și acumulare psihică de fapte în romanul arivismului social. În fiecare etapă a evoluției lor, recunoaștem, în Dinu Păturică, Lucien Sorel, Eugène de Rastignac, citim pe fețele lor, deslușim în vorbele și-n comportările lor, schimbarea. Ea ne îngăduie să realizăm concret sentimentul timpului scurs de la etapa anterioară.

Afirmația credem că se confirmă și în cazul romanului, a cărui dimensiune principală e spațiul — romanul de aventură, de tip picaresc. Acela pe care Albert Thibaudet îl numește „roman pasiv" [1]. Romane ca *Gil Blas* sau romanele lui Fielding descriu întîmplările unui erou ce parcurge drumuri de țară și de oraș, se oprește la hanuri, străbate diverse medii sociale, poposește prin casele oamenilor și chiar prin închisori. Și

---

[1] Albert Thibaudet -- *Le liseur de romans*. Editions G. Crès et Co.

aceste romane înregistrează trecerea timpului, durează. Sfîrşitul aventurilor, oprirea la un anumit punct, care coincide de obicei cu căpătuirea eroului, de cele mai multe ori prin căsătorie, nu e arbitrară. Aventurile ar fi putut continua la infinit, timpul şi spaţiul fiind inepuizabile. Romancierul se opreşte totuşi şi, în romanele izbutite, tocmai atunci cînd şi cititorul simte că aventura trebuie să înceteze, fiindcă personajul a acumulat destulă experienţă şi nu mai are ce învăţa. Educaţia lui de tinereţe s-a sfîrşit. Oricare bun roman picaresc sugerează, la sfîrşitul lui, că pentru erou s-a încheiat o etapă.

E drept că naraţiunile picareşti mai vechi nu cunoşteau arta contracţiunii şi dilatării temporale. Existenţa eroului picaresc se împarte în fragmente egale şi capitolele romanului încep de obicei cu „a doua zi" sau cu altă locuţiune temporală, care înnoadă firul aventurilor fiecărei zile cu cele din ajun. Dacă romancierul englez Fielding a fost cîndva numit „părintele romanului englez modern", lucrul se datoreşte, între altele, principiilor sale exprimate teoretic şi aplicate în arta romanului, principii privind selecţia faptelor din noianul întîmplărilor, reprezentarea „istorică", cum spune el, a timpului. Rîndurile de mai jos sînt extrase dintr-unul din numeroasele capitole teoretice, puse în capul fiecărei „cărţi" a romanului *Tom Jones*: *„Dînd acestei lucrări titlul de istorie* (Istoria unui copil găsit) *şi nu* viaţă *şi încă mai puţin* elogiu, *cum e moda acum, vom imita pe acei scriitori care se străduiesc să dezvăluie cauzele revoluţiilor şi imperiilor mai curînd decît pe istoricul încîlcit şi greoi, care acordă acelaşi loc amănuntelor unor luni şi ani care n-au nimic deosebit, ca şi descrierilor de epoci vestite, în care pe teatrul lumii s-au desfăşurat scenele cele mai puternice."*

Timpul în romanul realist nu e prin urmare un timp abstract. Desfăşurarea lui coincide cu împlinirea unei existenţe, unei etape de existenţă. De aceea, nu putem

fi de acord cu definiţia timpului, pe care o dă H. Taine în introducerea la *Istoria literaturii engleze,* ca explicaţie a factorului „moment" unul dintre cele trei (rasa, mediul, momentul) pe care criticul francez le socoteşte hotărîtoare în geneza unei opere de artă : *„Se întîmplă cu un popor cum se întîmplă cu o plantă. Aceeaşi sevă, la aceeaşi temperatură şi pe acelaşi sol, produce, la grade diferite ale dezvoltării, formaţii deosebite : mugurul, florile, fructele, seminţele, în aşa fel, încît forma ulterioară are drept condiţie pe cea precedentă şi se naşte din moartea ei"* [1]. Analogia cu viaţa organică, decisivă în estetica naturalistă, duce la o abstractizare a timpului, conceput nu în sensul unei istorii concrete, ce se desfăşoară în cicluri pornind fiecare de la un nivel superior faţă de precedentul, ci în sensul unei dezvoltări uniforme sub semnul fatalismului biologic. Progresul se exclude din înţelegerea unei istorii ce reia invariabil şi implacabil ciclurile identice ale vieţii vegetale. Pe tărîm literar, această înţelegere trebuie să ducă la golirea timpului de viaţă, la o divizare în etape exterioare vieţii, a timpului, etape la fel de riguroase şi uniforme ca cele ale unei vieţi vegetale : înmugurirea, înflorirea, polenizarea etc.

Cînd Goncearov a marcat timpul prin succesiunea unor etape ţinînd de existenţa vegetală, animală sau geologică, el a făcut-o tocmai pentru a sublinia vidul existenţei lui Oblomov, inapt să delimiteze etape ţinînd de faptele propriei sale vieţi şi conştiinţe.

În romanul său *Muntele magic,* Thomas Mann susţine că pentru bolnavii de plămîni ce petrec ani pe terasele sanatoriului din Davos, timpul e scurt, el fiind uniform şi lipsit de amprenta indicatoare a evenimentelor. Săptămînile, lunile, anii se topeau în neant, pierind uitate. Amorfismul, lipsa unor experienţe obiective care să-l marcheze, explică impresia de rapiditate pe care o lasă acestor bolnavi scurgerea timpului. Întîm-

[1] Taine. *Histoire de la littérature anglaise,* vol. I, pag. , Paris, Hachette.

plările ce le solicită atenţia şi memoria fiind din ce în ce mai rare, pe măsura trecerii anilor, impresia de bogăţie dată unui om ce trăieşte şi acţionează de faptele care populează timpul, dilatîndu-l, amplificîndu-l, e înlocuită de impresia de sărăcie, subţirime, gol. Şi cum pereţii unui balon golit de aer se lipesc, se apropie şi extremităţile unei perioade golite de fapte.

Groaza de un timp amorf, de haosul atemporalităţii îl face, credem, pe Robinson Crusoe să-şi înceapă, din prima zi a debarcării sale pe insula pustie, calendarul. Robinson se află încă într-o condiţie jalnică : e gol, slăbit de pe urma naufragiului şi n-are asupra sa decît puţine obiecte, între care un cuţit. Cu acest cuţit el îşi însemnă data printr-o scrijelitură pe un trunchi de copac. Programul lui pe insulă e, de la început, orînduit în spiritul unei riguroase discipline. E drept că timpul se scurge aci în alt ritm decît în lumea civilizată. Robinson cheltuieşte luni de zile pentru construirea unei bărci. Cînd, după cincisprezece ani de singurătate, descoperă urme de paşi pe nisip, îşi înconjoară casa cu o pădurice şi nu i se pare că cei şase ani cît va dura creşterea pomilor reprezintă un interval de timp destul de lung pentru a-i face acţiunea de apărare ineficace. Important e că Robinson, întreprinzător şi optimist, şi-a marcat timpul prin acţiune. Omul secolului al XVIII-lea nu putea accepta ca viaţa să-i fie însemnată doar prin succesiunea fenomenelor ţinînd de ordinea naturală.

Exprimarea în literatură a sentimentului timpului ce trece fiind legată de selectarea unor experienţe de viaţă, unor fapte de conştiinţă, problema duratei, a ritmului temporar devine o problemă nu doar de construcţie şi compoziţie, ci de concepţie. Postulatul înregistrării „obiective", formulat de naturalişti, se dovedeşte, poate mai evident ca în legătură cu alte aspecte, o iluzie. Ei înşişi, grefieri ai realităţii cum se doreau, nu puteau să includă în „felia de viaţă" pe care o tăiau şi o ofereau cititorilor, timpul brut „obiectiv", abstract. Dusă pînă în ultimele ei consecinţe, estetica naturalistă

ar fi implicat redarea unei acţiuni ce se desfăşoară în douăzeci şi patru de ore, în tot atîtea ceasuri, amănuntele toate, de ordin psihologic sau de comportare, trebuind să fie minuţios înregistrate cu durata lor de desfăşurare. Ciclul *Rougon-Macquart* al lui Zola, care se întinde pe douăzeci de ani, ar fi trebuit să pretindă acelaşi timp de lectură cititorului. Or, contractarea şi dilatarea timpului, putinţa de a zăbovi îndelung asupra perioadelor interesante, semnificative, de criză şi de a contracta sau a omite cu totul pe cele lipsite de interes, e o lege atît de generală a literaturii epice, încît i s-au supus chiar şi scriitorii naturalişti, adepţi ai redării obiective a realităţii. James Joyce, care a vrut, printr-un tur de forţă, să înregistreze în romanul „Ulise" toate gîndurile şi crîmpeiele de gînduri ce se succed şi se juxtapun, într-o zi, în mintea unui om, nu numai că n-a realizat impresia artistică a fluxului temporar, ci şi-a fărîmiţat opera în mii de momente. În fiecare dintre ele, timpul stagnează, pînă ce autorul trece la momentul următor. Între altele, rezultatul acestei înregistrări pasive a fost o formulă hermetică.

Literatura înseamnă selecţie şi organizare a unui material de viaţă ce se prezintă adesea confuz şi haotic. În această selecţie şi organizare, recunoaştem factori ai tipizării. De vreme ce exprimarea artistică a dimensiunii timpului implică o astfel de selecţie, de vreme ce o selecţie implică neapărat un unghi de vedere, un criteriu de selecţionare, e limpede că problema duratei romanului nu poate fi despărţită de cea a concepţiei, a filozofiei autorului.

La scriitorii realişti englezi ai veacului trecut — Dickens, George Eliot — timpul se reconstituie din înlănţuirea unor episoade mărunte de viaţă cotidiană, banale, modeste, lipsite de strălucire. De aceea timpul înaintează încet şi cititorul are impresia că trăieşte în preajma personajelor evocate zile, săptămîni, ani întregi. În gîndul scriitorilor amintiţi nu exista intenţia unei inventarieri de tip naturalist. Acest tip de compoziţie se asociază cu intenţia de a aduce în literatură

oameni modeşti, vieţi comune, existenţe banale (în aparenţă) şi de a sublinia umanitatea adîncă, generozitatea autentică, pe care le descoperim în aceşti oameni, cu condiţia de a face efortul să-i urmărim în faptele lor discrete, în existenţele lor numai aparent cenuşii. Tot aşa, descrierea în *Război şi pace* a ciclurilor cuprinse între naşterea şi moartea indivizilor, creşterea şi dispariţia familiilor şi, pe plan mai larg, a ciclurilor determinate de succesiunea păcii şi a războiului, redare ce comunică patosul vieţii în perpetuă schimbare, ne îngăduie să vedem, şi după închiderea cărţii, cum procesul continuă, cum ciclurile de generaţii se desfăşoară nesfîrşit în timp. Exprimarea artistică a duratei într-un astfel de roman ţine de concepţia autorului despre legile ce guvernează vieţile oamenilor, familiilor şi colectivităţilor largi, ţine de uimirea mereu înnoită cu care priveşte Tolstoi, prin ochii lui Pierre Bezuhov, spectacolul de o infinită varietate a vieţii. În hăţişurile acestei varietăţi, Tolstoi, care nu desluşeşte totdeauna liniile de organizare, vede adesea haosul şi ajunge astfel la acel miez de fatalism inclus în gîndirea istorică tolstoiană.[1]

Aşa privite lucrurile şi problema duratei romanului ţinînd de concepţia romancierului, ea nu poate fi doar o chestiune de compoziţie, deşi poate determina elemente ale compoziţiei. Ni se pare că Thibaudet are dreptate cînd spune : *„Opera îşi construieşte planul pe măsură ce se înfăptuieşte, aşa cum fiinţa vie îşi construieşte, pe măsură ce creşte, un schelet pe care să se sprijine“*.[2] Scriitorul redă viaţa din unghiul dictat de viziunea lui specifică (viziune în care intră determinări psihologice, sociale, culturale). Timpul este o dimensiune a vieţii, este inerent şi implicit fiecărui fapt de viaţă. O dată cu fiecare personaj, o dată cu fiecare generaţie de personaje, un scriitor realist, un Balzac şi un Tolstoi, trăieşte durata proprie persona-

[1] Vezi Edwin Muir — *The structure of the novel*. Hogarth Press, London, pag. 62—87.
[2] Thibaudet — op. cit., pag. 41.

jului, generației, și comunică prin aceasta sentimentul însuși al vieții care se scurge, trece. Pentru mințile scolastic educate, includerea problemei duratei în aceea mai largă, a concepției despre viață și istorie, poate fi derutantă, durata rămînînd pentru astfel de spirite o problemă de compoziție. Reproșul pe care i-l făcea Paul Bourget lui Tolstoi, căruia i-ar fi lipsit „compoziția" și care, cu toată forța sa, ar fi rămas *„un geniu inform și nedesăvîrșit"*, ține de această înțelegere deprinsă în clasele de retorică.

Dacă acceptăm că organizarea timpului e o problemă de concepție, inversiunile temporale, pe care le practică unii romancieri, nu pot fi aprioric condamnate, ca procedee formaliste, psihologizante. *Iliada* lui Homer se desfășoară în direcția trecut-viitor, direcție cerută de înlănțuirea faptelor. *Odisea* cultivă un procedeu diferit. La curtea regelui feacilor, Alcinou, Ulise își istorisește — înaintînd de data aceasta pe linia prezent-trecut — aventurile. De asemenea, nu poate fi condamnat ca atare procedeul suprapunerilor sau intervertirilor temporale. Cînd Proust, gustînd dintr-o prăjitură uscată, muiată în ceai (madeleine), e năpădit de trecutul care se substituie prezentului, procedeul ține de o negare a realității obiective în favoarea rezidurilor cețoase din straturile adînci ale conștientului și subconștientului. Iar cînd Fred Vasilescu din *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu retrăiește, citind scrisorile lui Ladima, întîmplări trecute, cărora el le acordă acum un înțeles inedit, suprapunerea aceasta temporală nu se asociază cu vreo intenție psihologizantă. Necesitatea acestei suprapuneri e explicată într-un rînd, chiar în însemnările lui Fred Vasilescu : *„Povestind în scris, retrăiești din nou aceleași bucurii, întocmai, dar parcă le simți altfel, apar acum luminate de alt înțeles, care le face și mai vii, pentru că știi și ce s-a întîmplat în urmă."* Și în alt loc : „Ce ciudat mi se pare să leg deodată de viața mea trecută o altă viață, la întretăiere, la o dată anumită. Știi ce făceai acum un an la data cutare, pentru că viața ta trece,

aşa ca un fir, şi prin data asta. Dar să descoperi că prin aceeaşi dată, altă viaţă trece cu firul ei, ţi se pare ceva din altă lume..." Descoperirea a fost ulterioară. Se impunea retrăirea momentelor din trecut cu o intensitate sporită de datele recent aflate. Sînt lucruri care devin mai vii *„cînd ştii ce s-a întîmplat în urmă"*. Cînd ştii sfîrşitul tragic al lui Andrei Starţov din *Oraşe şi ani* de Fedin, urmăreşti întreg itinerariul vieţii lui de intelectual nehotărît ce se ratează, fiindcă se opune mersului istoriei, cu un interes sporit de preştiinţa sfîrşitului pe care Fedin îl pune, poate tocmai de aceea, în capul cărţii. Interesul se înrudeşte cu plăcerea cu care reciteşti o carte bună şi, ştiindu-i sfîrşitul, urmăreşti mai edificat cum realizează autorul tensiunea crescîndă, cum anumite fapte, trecute cu vederea la prima lectură, anticipează, subtil şi inteligent, finalul. O carte e făcută să fie recitită, ceea ce nu înseamnă că inversiunile temporale, practicate de unii romancieri, urmăresc să-l scutească pe cititor de această osteneală.

*

În romanul nou, scris sub semnul realismului socialist, transmiterea sentimentului duratei, a ritmului vieţii, e firesc să comporte înnoiri, de vreme ce înţelegerea şi redarea timpului ţine de concepţia, de filozofia autorului. Înnoirile acestea se asociază, credem, cu elemente ţinînd de două domenii : de realitatea obiectivă, de realitatea socialismului şi, în al doilea rînd, de gîndirea filozofică a scriitorului nou, de concepţia materialist-dialectică asupra naturii şi societăţii.

Vorbind despre realitatea socială, obiectivă şi despre efectele ei asupra ideii de timp, trebuie să amintim, în primul rînd, de divizarea timpului, de periodizarea ce ţine de voinţa omului. Planificarea producţiei, sistemul cincinalelor nu reprezintă decît un aspect al acestei periodizări. E vorba, de fapt, de sentimentul de siguranţă şi forţă pe care i-l dă omului certitudinea că poate dispune de timp (în sensul contractării şi di-

latării) şi că implacabilul Cronos nu-şi mai devorează copiii, ci poate, eventual, fi mîncat de ei. Dacă ne gîndim la neputinţa omului în faţa timpului devastator, pe care o exprimă, implicit sau explicit, cele mai multe opere ale trecutului, la periodizarea pe care unele romane o realizează prin redarea ciclurilor naturii ce se succed (Oblomov) sau a generaţiilor care trec, ciclul naşterii — vieţii — morţii (Tolstoi, Zola, Galsworthy) înţelegem ce influenţă poate avea asupra scriitorului contemporan cu noi ideea că omul, stăpîn al naturii, domină şi timpul.

Principiile gîndirii dialectice, ideea că schimbarea e eternă şi indestructibil asociată cu materia, că această schimbare se realizează prin acumulări lente şi salturi brusce, ideea antagonismului creator, a negării negaţiei, a ciclurilor ce nu se reproduc identic, ci reîncep mereu de la un nivel sporit, cu un adaos ce înseamnă progresul, concepţia prefacerii eterne care ne îngăduie să vedem germenul noului în ceea ce e vechi şi putred, şi toate celelalte idei cu care ne-a înzestrat marxismul s-au tradus şi se traduc artistic, în literatura realismului socialist, între altele printr-o nouă înţelegere şi exprimare a duratei, a ritmului faptelor omeneşti.

Pentru romancierul nou, omul trece din domeniul necesităţii oarbe, neînţelese, în domeniul necesităţii înţelese, deci a libertăţii şi faţă de factorul timp. Ideea de fatalitate, pe care în conştiinţa sa Tolstoi o împletea în eposul generaţiilor ce se succed, pe care un romancier ca Thomas Hardy o identifica într-atît cu timpul, încît un episod simbolic din romanul *Jude obscurul* ne arată un copil, poreclit din cauza înfăţişării lui bătrînicioase „Unchiaşul Timp", spînzurîndu-şi fraţii mai mici din pricina mizeriei ce se abătuse peste familia lor, ideea aceasta e înlocuită nu numai prin certitudinea că omul guvernează prezentul, dar şi prin întîmpinarea conştientă a viitorului, dimensiune inclusă concret în gîndurile, planurile, faptele personajelor. Viitorul nu mai e prezent doar prin spaima, in-

certitudinea sau speranța pe care o produce în sufletele oamenilor. În fața lui toate sentimentele personajelor din romanul trecut erau colorate vag. Chiar în operele scriitorilor orientați spre utopie, viitorul era despărțit de prezent printr-o zonă neprecizată, nedelimitată, care trebuia depășită pentru ca intrarea în dimensiunile viitorului să poată avea loc. În romanul nou există soluție de perfectă continuitate între prezent și viitor ; există, mai mult, certitudinea că viitorul poate fi apropiat, adus în prezent prin efort și creație umană. Previziunea științifică, adică urmărirea în timp a faptelor, pe liniile cunoscute ca fiind cele directoare ale istoriei, are, firește, un rol hotărîtor în noul sentiment al timpului, așa cum îl transmit romanele noi.

Cele ale construcției socialiste, scrise în URSS în perioada primelor cincinale, vădesc cîteva din trăsăturile amintite mai sus. Nu e vorba în aceste romane doar de o accelerare a ritmului, de o precipitare a acțiunii cerute de iureșul construcției, de activitatea pe un mare șantier. Ideea acestei accelerări este sugerată chiar de titlul unora dintre romane : *Pe nerăsuflate* (Ilya Ehrenburg), *Timpi înainte* (Kataev). E vorba de viziunea dialectică asupra lumii, implicit cuprinsă în multe pagini ale romanelor amintite. Unul dintre cele mai caracteristice, *Soți* de Leonid Leonov, începe prin evocarea unui peisaj încremenit de eră geologică, în care trecerea timpului nu e însemnată nici măcar de succesiunea anotimpurilor, ci de transformări seculare, cum e îmbătrînirea codrului. În acest peisaj s-a înjghebat, cîndva, o așezare călugărească, o tebaidă nordică, ai cărei cuvioși anahoreți, cufundați în letargia inactivității, își adaptează existențele după ritmul naturii eterne, trăiesc un timp nepunctat de nici o activitate fizică sau psihică. Ei nu se deosebesc esențial de orice plantă a pădurii, dar se aseamănă mai degrabă cu cele parazite. Sînt un fel de mătreață ce degradează peisajul.

Pe aceste meleaguri în care timpul își păstrează funcția cosmică de dimensiune a materiei, căci nici aici

Nu-i hotar
Nici ochi spre a cunoaște
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște,

apar într-o bună zi niște constructori sovietici pentru a ridica un combinat pe malul rîului Soti. E vorba de o nouă creațiune și ideea aceasta a unei creațiuni, purtînd dimensiunile celei din legenda biblică, e de asemenea sugerată de multe romane ale construcției socialiste *(Și-a fost ziua a doua)*. În fața lucrurilor *„abia desprinse din găoacea neființei"*, unul dintre constructori exclamă: *„Ce necuprinse întinderi... Parcă aș scrie un nou apocalips!... Te dor ochii de atîta necuprins."* Necuprinsul e și în spațiu și în timp. Șantierul le va delimita, le va organiza pe amîndouă. Ca niște robinsoni moderni, constructorii sovietici trebuie să delimiteze etape umane acolo unde nu fuseseră pînă atunci decît ere geologice. Romanul debutează antitetic. Rutina subumană a vieții din schit, scurgerea monotonă și amorfă a orelor e sugerată prin notarea minuțioasă a gesturilor, a mișcărilor încetinite, a tabieturilor schivnicilor. Asupra acestei vieți ce se dizolvă în nemișcare și neactivitate, amenință, o dată cu apariția construcției, iminența cataclismului. *„Un singur lucru se întrevedea limpede: că pe drumul proaspăt deschis va veni curînd o pîrdalnică de mașină să înghită fără doar și poate și frumusețea de nedescris a locului și liniștea moștenită din veac în veac, cu critoria lui Meletie cu tot."*

O discuție între un pensionar al schitului și Favorov, unul dintre constructori, redă, după părerea noastră, specificul timpului în accepția scriitorilor realist-socialiști. E vorba de Dumnezeu:

„— *Și unde trăiește el?* (întreabă omul sovietic).

— *Pretutindeni.*

— *Cu alte cuvinte se mișcă neîncetat?*

— *Nu, dumnezeirea e nemişcată şi nu se cade să alerge de colo-colo. Numai acela care e mărginit se străduieşte să găsească o limită pentru orice...*

— *...Şi ce face, sau ce năzuie el* (Dumnezeu) *să facă?*

— *Năzuinţa ne face muritori. El n-are năzuinţe.*

— *E mort deci?*

— *Nu, nu e mort. E veşnic!*"

„Mărginirea" de care vorbeşte schivnicul, e umanitate şi „limitarea" e dorinţă de ordonare, de guvernare a lumii, care se înfăptuieşte în perioade determinate de mintea omenească. Veşnicia amorfă în care trăiau, la fel ca dumnezeirea, călugării schitului, trebuie să facă loc timpului strunit de om, divizat în etape vii, dilatabile şi contractabile, etape ce se exprimă concret în metri cubi de construcţie, cunoştinţe acumulate, bucurie cîştigată, într-un cuvînt, progres.

In psihologia localnicilor, schimbarea ritmului de viaţă găseşte expresie concretă. *„Orice-ai spune, tare e plicticoasă viaţa noastră"*, spun ţăranii, căscînd pe malurile Soti-ului. Işi exprimă în felul lor ideea unui timp ce se scurge marcat doar de schimbările vieţii organice *(„la noi lumea îmbătrîneşte repede; ălora de erau mai ieri copii, mîine, poimîine, bagi de seamă că începe să le crească barbă...")*. Din momentul începerii construcţiei, trecerea timpului se măsoară prin transformarea operată de om asupra peisajului, asupra conştiinţelor omeneşti. Ritmul se accelerează, succesiunea episoadelor dă impresia muncii care se face pe nerăsuflate. Hiperbolic, vizitiul şantierului exprimă uimirea în faţa freamătului vieţii, jurîndu-se pe Maica Domnului că a prăpădit o duzină de bice numai într-o săptămînă.

Cînd, în ciuda greutăţilor, activitatea care transformă grabnic un peisaj milenar şi conştiinţe din străbuni cufundate în inerţie, e rezultatul unui plan deliberat, al unei munci ştiinţifice, fiecare moment îl atrage pe cel următor, îl include. *„Ciudat, pînă la revoluţie defineam prezentul cu ajutorul trecutului, acum*

îl definim cu ajutorul viitorului", spune un personaj. Ultima pagină a cărţii ni-l arată pe comisarul Uvadiev privind de pe un promontoriu luminile Sotistroiului pus în funcţiune. Măsurăm acum cît de cuprinzător e timpul socialist, cuprinzător în fapte şi gînduri umane, de vreme ce într-un răstimp atît de scurt natura a primit în mod atît de hotărîtor amprenta activităţii omului. Sentimentul anticipator al lui Uvadiev, care în faţa luminilor Sotistroiului vede în gînd pozele de pe abecedarul fetiţei Katia, tipărit în combinat, nici nu mai reprezintă o desprindere de prezent. E, în mod logic, pasul următor, pe care, după drumul parcurs, omul ştie cu precizie că-l va face. Consideraţiile făcute pe marginea romanului *Soti*, cu privire la problema duratei în romanul nou, se pot face pe marginea multor romane ale construcţiei.

Şi literatura noastră oferă sugestii interesante. În *Pasărea furtunii* de Petru Dumitriu, cele două furtuni, cu care se deschide şi se încheie cartea, dovedesc două rezolvări artistice ale duratei, rezolvări dictate de mentalitatea personajelor în cele două momente evocate. În faţa dezlănţuirii forţelor naturii, pierduţi între aer şi mare, în faţa *„duşmăniei de neînvins, a mîniei uriaşe"*, cei trei pescari, din barca devenită jucărie a valurilor, sînt neputincioşi ca în faţa unei puteri străine, neînţelese. Depănarea timpului ce se scurge nemilos de încet e marcată doar de ritmul valurilor care înalţă şi coboară barca. *„O alunecare rotundă, în sus, în sus, pînă cînd? Pînă la ce înălţimi? O clipă de oprire, cînd îţi ţii fără să vrei răsuflarea ; apoi o prăbuşire iute pe un povîrniş luciu şi moale, o prăbuşire, prăbuşire..."* Şi, deşi Filoftei se roagă, Adam Jora înjură şi Trofim se pierde vlăguit, acţiunile celor trei sînt deopotrivă de dezordonate şi descumpănite, ele neîngăduind stabilirea unui ritm, a unei gradaţii determinate de faptele sau gîndurile lor.

La fel de crîncenă, furtuna cu care se încheie romanul surprinde un grup de oameni pe o mare ce nu mai e pustie de oameni, ci presărată de lotci, cuttere, gra-

vitînd în jurul lui „Octombrie Roşu“ — mama — insulă de viaţă socială pe întinsul mării. Acum timpul nu se mai măsoară doar prin mişcările ritmice şi implacabile ale valurilor care, ca şi în prima furtună, zgîlţîie lotca unde se află Adam Jora. Răstimpul furtunii îngăduie delimitarea unor etape determinate de acţiunile conştiente de salvare a celor de pe lotcă, ca şi de manevrele vasului-mamă, care urmăreşte salvarea celor de pe lotci. Adam Jora dirijează oamenii din lotca sa ; Adam Jora îi salvează pe cei din lotca lui Simion Danilov ; „Octombrie Roşu“ caută şi găseşte lotca lui Cosma ; cutterul remorchează lotca lui Adam etc., etc. Iată actele, etapele marcate de acţiunea oamenilor care divizează timpul, însemnat în prima furtună doar de jocul orb al valurilor. Acela era un timp fizic.

Ideea înlocuirii timpului abstract, exprimat în cifre şi ani, prin timpul viu redat în experienţă de viaţă şi realizări, înlocuire pe care o practică în mod conştient sau mai puţin conştient orice om al unei epoci constructive, reiese din dialogul celor doi tineri, Mircea şi Mara, din romanul *In oraşul de pe Mureş* al lui Francisc Munteanu. Plin de aprehensiune faţă de viitorul lui, Mircea afirmă sceptic, scontînd o existenţă, dacă nu ratată, cel puţin rutinieră :

„— *Peste doi ani am să fiu inginer, peste douăzeci de ani inginer-şef, iar peste alţi douăzeci de ani...*

— *Ştiu şi povestea asta. Eşti miop, Mircea. Viaţa e în spatele anilor peste care tu treci cu atîta uşurinţă. Spui : peste douăzeci de ani. Dar în aceşti douăzeci de ani...*“

E ideea timpului plin, opus timpului vid, acela pe care H. Taine îl periodiza doar prin etapele vieţii organice. Ideea se realizează defectuos însă, cînd între momentul terenului viran şi cel al construcţiei înălţate nu asistăm la un proces de maturizare a personajelor, cînd acestea nu devin, iar în locul lor devine cel mult construcţia. Şi există destule romane neizbutite ale construcţiei, în care descrierea proceselor tehnice nu umple hiatul psihologic, de fapt hiatul temporar.

Fiind o problemă de concepție, redarea duratei se asociază cu selecția faptelor și episoadelor. Arătam mai sus cum, în unele romane realiste ale trecutului, scurgerea timpului e sugerată prin înlănțuirea faptelor cotidiene, aparent banale. Din provizia faptelor cotidiene și excepționale, pe care le pune la îndemînă realitatea socialismului, romancierul e ținut să aleagă. Principiul dialectic, după care acumularea cantitativă lentă duce la violente salturi calitative, e uneori implicită în criteriul de selectare a episoadelor din romanul nou. Iată de ce înfățișarea etapelor parcurse de o individualitate sau o colectivitate în romanul de azi nu exclude cotidianul, cum greșit își închipuiau cei ce interpretau greșit teza mult discutată conform căreia „tipicul nu e o medie statistică oarecare“ și catalogau drept naturalism stăruința asupra faptelor de viață zilnică. Frămîntările și ciocnirile zilnice ale lui Anton Filip, directorul fermei de stat Lespezi, din romanul *Bărăgan* al lui V. Em. Galan, transmit sentimentul timpului care înaintează anevoios, al progresului care se realizează prin succese uneori infime, neutralizate adesea prin înfrîngeri. Dar acumularea aceasta de fapte cotidiene e abil condusă spre final, unde acțiunea se precipită. Ședința de la pretura Paroșenilor strînge ca într-un nod firele multiple, pe care le-am urmărit de la începutul romanului și vestește ciocnirea cea mare, saltul calitativ pe care-l bănuim în volumul următor.

La fel de justificate ca și urmărirea liniei sinuoase a acțiunilor cotidiene cerute de ideea cărții ni se par și incursiunile în trecut, care întrerup șuvoiul temporar. Astfel de incursiuni nu sînt inovații ale romanului nou. Le amintim doar pentru a sublinia primejdia fărîmițării timpului, pe care o prezintă frecvența acestor derivații, devenite, uneori, excrescențe ale acțiunii. V. Em. Galan, ale cărui prelungite plimbări prin meandrele anecdotelor exterioare acțiunii au fost criticate cu prilejul romanului *Zorii robilor,* suspendă adesea timpul și lasă cititorul prea multă vreme cu răsuflarea

oprită în *Bărăgan* pentru a-şi însoţi personajele în trecut. Îi lasă astfel pe Spiridon Nedelea şi Dincă Giorovan în faţa primăriei, unde se desfăşoară o furtunoasă şedinţă, pentru a reda amplu şi în dialog îmbelşugat cearta lor din 1946.

Sîntem obişnuiţi ca în operele epice trecute ce descriu viaţa ţărănească timpul să înainteze încet, sub semnul unui tradiţionalism secular. Aşa se întîmplă uneori în nuvelele lui Slavici. În romanul *Moromeţii*, Marin Preda sugerează prin interesante mijloace artistice contrastul dintre aparenta imobilitate a vieţii rurale dintre cele două războaie şi procesul rapid şi dramatic de surpare a bazelor ei patriarhale. Romanul debutează printr-o frază, pe care doar cuvîntul „pare", strecurat în ea, o împiedică de a fi, pînă la sfîrşit, derutantă : *„În cîmpia Dunării, cu cîţiva ani înaintea celui de al doilea război mondial, se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii, viaţa se scurgea aci fără conflicte mari"*. Viaţa familiei Moromete e fărîmiţată în nenumărate episoade mărunte, ce se desfăşoară, cum spune romancierul într-un loc, *„cu o încetineală care înfiora"*. Moromete se luptă cu foncirea, se ceartă cu băieţii ; Nicolae, mezinul, se luptă cu oaia nărăvaşă Bisisica etc., etc. Supărările sînt multe dar nici una decisivă, fiindcă lucrurile se tîrăsc de azi pe mîine şi timpul toceşte pînă şi asperităţile necazurilor. De exemplu Banca. *„Dar Banca venea taman la toamnă. Poate că toate aceste ameninţări care se tîrau cu ani în urma lor să se îngrămădească în acest an pe capul familiei? Da. Dar nici asta nu se putea, fiindcă timpul era foarte răbdător şi ameninţările mari se sfărîmau în puzderie de ameninţări mai mici pe care cu ajutorul timpului le duceau zilnic în spinare."* Timpul e răbdător. Acest leit-motiv capătă spre sfîrşitul romanului o intonaţie ironică. Nu numai pentru că scurgerea lui e punctată de momente de criză, ca drama lui Birică. Există pagini ale romanului care par să sublinieze caracterul rutinier şi tradiţional al vieţii săteşti. Aşa sînt paginile descriind secerişul. Marin Preda evocă

momentul, renunțînd la nume proprii: *„Omul se scoală, trezește copiii, înhamă caii și umblă de colo pînă colo în curte... În această clipă muierea strigă din prag înfuriată: — Ce mai așteptați... S-ar părea că nu se petrece nimic, că se vor apuca numaidecît să lucreze, dar și aici* (pe ogor) *se întîmplă ca acasă. Trece timpul și ei tot nu încep...“* Acest anonimat, care acordă personajelor devenite simbolice rolul de sinteze ale unor tradiții seculare, e un mijloc în plus de a sugera aparenta înghețare a formelor de viață sătești. Sub această monotonie aparentă, circulă însă un curent subteran, din ce în ce mai bogat și mai vijelios, pe măsură ce romanul se apropie de sfîrșit: curentul vieții contemporane cu crizele ei ce nu pot lăsa neatinsă viața familiei Moromete. Catastrofa e latentă pînă aproape de sfîrșit. O bănuim doar prin unele izbucniri, ca și cum printr-o fisură apa curentului ar țîșni la suprafață: vinderea salcîmului, drama lui Birică etc. Apoi brusc, scurgerea molcomă a timpului e întreruptă. Acțiunea se rostogolește. E cataclismul. Izbucnirea lui Țugurlan, ruina lui Moromete, fuga lui Paraschiv și Nilă transformă latența în criză acută. Brusc echilibristica îndelungată a lui Moromete, cu scopul de a se menține la suprafață, se dovedește copilăroasă și inutilă.

Ritmul lent al întregii narațiuni, acumularea înceată și gradată de fapte, înaintarea înceată spre un țel necunoscut personajelor — aceasta este suprafața romanului, care din punct de vedere al duratei pare să se desfășoare pe două planuri. Încetineala e doar o părere („se pare *că timpul era foarte răbdător cu oamenii“*). În realitate, acumularea cantitativă duce sigur la catastrofa finală, care parcă așteaptă personajele la capătul cărții. Ideea de iminență a crizei e sugerată, în tot lungul cărții, de faptul că autorul știe liniștea înșelătoare și socotește ritmul domol al vieții doar o iluzie, căci dedesubt înaintează cu precizie și promptitudine timpul real, acela ce nu cunoaște stagnare și duce o întreagă categorie socială spre împlinirea des-

tinului ei — dictat de legile istoriei. Ajunşi la capătul povestirii, privind catastrofa ce se consumă, desprindem edificaţi înţelesul fiecărui episod al romanului şi pricepem că fiecare dintre ele conţinea germenul crizei finale.

*

Perspectiva pe care o aruncă ştiinţa marxist-leninistă asupra trecutului determină, şi în redarea timpului istoric prin literatură, apariţia unor note noi. Contracţia şi dilatarea epocilor istorice, dezvoltarea amplă a perioadelor de criză, intensitate dramatică şi ecou prelungit, strîngerea şi chiar omiterea celor de acalmie, este primul rezultat al unei priviri realiste asupra trecutului istoric. În *Un om între oameni* Camil Petrescu acordă lunii iunie a anului 1848 acelaşi spaţiu ca şi întregii adolescenţe şi tinereţi a lui Bălcescu, adică operează în al doilea volum, faţă de primul, o dilatare cerută de importanţa evenimentelor descrise. Dar această strîngere sau desfăşurare în timp nu este o trăsătură specifică romanului istoric realist socialist. Walter Scott, Victor Hugo, Thackeray — ca romancieri istorici — cunoşteau această alternanţă între criză şi acalmie, pe care romanul istoric o transmite prin scurtarea etapelor intermediare şi descrierea amplă în toate implicaţiile a faptelor ce determină explozia. Noul începe din momentul aplicării criteriului de selectare. Admitem cu Hugo că insurecţia pariziană din 1832, descrisă în *Mizerabilii,* reprezintă un moment acut în lupta claselor sociale din Franţa ; ne îndoim însă că extinderea pe care o dă Thackeray în romanele *Esmond* şi *Cei din Virginia* evenimentelor din vremea reginei Ana corespunde însemnătăţii reale a acelor evenimente. Aceasta nu înseamnă că romanul istoric realist-socialist zăboveşte doar asupra perioadelor de criză. Cotidianul poate găsi loc în astfel de romane. El este gîndit atunci ca obiectivare artistică a acumulării can-

titative, care trebuie să ducă spre explozie. Preludiul cu țărani, povestea pasiunii lui Miai pusă în capul romanului *Un om între oameni* are menirea de a arăta prin detalii de viață cotidiană, țărănească, cum a urcat din straturile cele mai oropsite revolta pentru a culmina cu revoluția din 1848. Reconstruirea timpului istoric din zăbovirea asupra cotidianului unei epoci se justifică astfel, în romanul istoric nou, tot în lumina înțelegerii științifice.

În cronica pe marginea *Cronicii de familie* a lui Petru Dumitriu, Radu Popescu vorbește de predilecția lui Petru Dumitriu pentru crize, de viziunea fragmentară a timpului, de perfecta aplicare a teoriei marxist-leniniste. Horia Bratu găsește că viziunea fragmentară a timpului istoric nu se împacă cu analiza social-istorică marxistă. Nu intenționăm, prin aceste rînduri, să intervenim în polemică. Dacă extragerea unor evenimente unice din fluxul timpului istoric poate crea viziunea largă a istoriei — aceasta credem că e o problemă de selecție. Așa cum sînt alese momentele *Cronicii de familie* (1860, 1907, 1925, 1947)[1], ele reînvie istoria în acest răstimp a unei clase sociale, dau sentimentul unei desfășurări în timp chiar independent de fragmentele de început ale celor patru povestiri, în care, contractînd interstițiile, Petru Dumitriu ne spune în cîteva cuvinte ce s-a întîmplat, de pildă, cu copiii lui Lăscăruș și ai Davidei. Credem că aci problema duratei se împletește cu cea a selecției. Episoadele ce însuflețesc istoria fragmentar trebuie să aibă acea forță de expresie și tipicitate, care să le facă să radieze în timp în direcția trecut și viitor, îngăduind stabilirea unor punți și, prin urmare, reconstruirea perioadei întregi. Pe Elena Vorvoreanu, pe care o vedem în *Bijuterii de familie,* asigurîndu-și prin crimă un respiro social, o regăsim patronînd, decrepită fizic, moral și social, serate de provincie în 1925 *(Salata)*. Dege-

[1] E vorba de prima ediție, redusă, a „Cronicii de Familie".

nerarea morală a lui Dimitrie Cozianu, descendent al aceluiaşi neam, duplicitatea care-i marchează viaţa, conştiinţa că *„nu mai are nimic curat în viaţa lui"*, acţiunea lui sabotoare, fuga lui finală — sînt într-atît în logica evoluţiei sau involuţiei clasei sale, încît tipicitatea faptelor descrise îngăduie stabilirea legăturilor între etape, aşa cum jocurile cu puncte ne îngăduie uşor, prin trecerea unei linii din punct în punct, să reconstituim desenul întreg. Faptul se datoreşte perspectivei moderne a autorului, perspectivă ce nu se vădeşte atît prin asigurarea cititorului că paharul de cristal, din care, la curtea lui Debretzy, a băut Racoczy, în secolul al XVII-lea, se află în mîna celui din urmă coborîtor al neamului Debretzy, cît prin jalonarea drumului parcurs de o clasă socială în istorie cu ajutorul unor momente selectate pentru potenţa lor de a sugera, în modul cel mai expresiv, natura conflictului între clase şi împlinirea destinului unei categorii sociale, sub imperiul legilor istoriei. Intr-aceasta constă perspectiva modernă şi ştiinţifică. Dar aci comunicarea duratei credem că se împleteşte indestructibil cu arta tipizării. Şi, fiindcă raportul dintre durată şi selecţie e o problemă care ni se pare foarte departe de a fi epuizată prin aceste însemnări, ne oprim aci, cu gîndul de a o trata cîndva.

DE LA OPTIMISMUL METAFIZIC LA OPTIMISMUL ILUMINIST

(CITIND POVESTIRILE LUI VOLTAIRE)

Este cunoscut înțelesul atribuit termenilor „filozof“ și „filozofie“ în veacul luminilor. Filozofia secolului al XVIII-lea era o filozofie a politicii, a economiei, a științelor juridice, a diplomației și a pedagogiei — într-un cuvînt, o filozofie extrasă de gînditorii veacului din împrejurările concrete ale timpului și legată de sarcinile, pe care le propunea societatea feudală, în ajunul prăbușirii ei, minților progresiste. În acest sens Voltaire, cel mai cuprinzător spirit al veacului, a fost filozof. Dar gîndirea lui a îmbrățișat și problemele strict filozofice, ceea ce l-a făcut apt să combată cu competența unui cunoscător filozofia metafizică. Voltaire s-a mișcat cu aceeași ușurință în sfera ideilor abstracte ca și în universul concret al problemelor de economie politică, de agricultură sau industrie. Această plurivalență i-a îngăduit o performanță literară rar realizată de un scriitor: utilizarea narațiunii, a romanului pentru concretizarea gîndirii sale filozofice și, mai ales, exprimarea unei bogate problematici filozofice, fără a jertfi farmecul povestirii, pitorescul narațiunii. Tezele filozofice Voltaire și le exprimă în legătură cu fapte concrete, precis localizate, alese fiecare pentru potența polemică ce o conțin. Concepțiile filozofice se

transfigurează într-un bogat sistem de imagini, iar utilizarea cu predilecţie a tehnicii picareşti e determinată nu de vreo modă literară precumpănitoare, ci, după cum voi încerca să arăt, de înţelegerea problemei gnoseologice.

O dată cu arta de povestitor, cu verva neîntrecută care imprimă povestirilor un ritm permanent accelerat şi cu ironia specific voltairiană, scriitorul desfăşoară în romane ample demonstraţii filozofice, ţintind să rezolve, în spiritul veacului şi a unei minţi luminate, marile probleme ale vieţii. Una dintre ele, este, fără îndoială, cea a binelui şi a răului, a armoniei sau dezarmoniei din lume, a posibilităţii fericirii omului. Voltaire a încercat să-i dea rezolvarea în povestirile sale, rămînînd şi aci acelaşi luptător împotriva filozofiei metafizice, pe care-l cunoaştem din *Tratatul de metafizică* şi *Dicţionarul Filozofic*.

Parcurgerea povestirilor, redactate în lungul răstimp care desparte epoca cireyană de cea a Ferneyului, ne îngăduie să urmărim şi aci, ca şi în alte domenii de activitate ale lui Voltaire, o evoluţie ce se desfăşoară în perioada de aproape treizeci de ani, care desparte anul redactării naraţiunii *Viziunea lui Babouc* (1746) de cel al apariţiei *Istoriei lui Jenni* (1775). În această perioadă, trei momente mi se par că se evidenţiază, marcînd cotituri în istoria gîndirii lui Voltaire cu privire la problema filozofică amintită, momente reprezentate de cele trei mari povestiri, cele mai cunoscute, în jurul cărora se axează întreaga operă de romancier a lui Voltaire : *Zadig* în 1747, *Candide* în 1759 şi *Naivul* în 1767. În perioadele intermediare, urmărim, parcurgînd celelalte povestiri, evoluţia gîndirii lui Voltaire pentru a atinge fiecare dintre poziţiile reprezentate de cele trei momente, iar în întregimea sa ciclul povestirilor ne permite să descifrăm o maturizare care-l va duce pe filozof de la optimismul acceptării unei ordini socotite providenţiale, trecînd prin polemica cu optimis-

mul leibnizian şi afirmarea temporară a unui scepticism filozofic, pînă la optimismul inspirat de încrederea în mersul ascendent al omenirii, în progresul realizat prin cunoaştere şi luptă.

În 1746, cînd scrie povestirea *Viziunea lui Babouc*, al cărei subtitlu este *„Lumea aşa cum este"*, Voltaire se află la sfîrşitul perioadei cireyene. Concepţiile emanînd din operele filozofice şi din literatura engleză, însuşite în timpul călătoriei din Anglia, îl mai domină încă. Începînd cu această naraţiune şi culminînd cu *Zadig* din anul următor, providenţialismul lui Voltaire, de sursă engleză, va reproduce nu atît teoria armoniei prestabilitate a lui Leibniz, care va deveni calul lui de bătaie în operele din grupul următor, cît optimismul scriitorilor şi gînditorilor englezi de după revoluţia burghezo-puritană, optimism care fundamentează filozofic satisfacţia burgheziei engleze, stăpînă acum pe destinele Angliei. Mă gîndesc la Shaftesbury şi la Pope, fiindcă, în definitiv, subtitlul *„Lumea aşa cum este"*, nu este decît parafrazarea refrenului lui Pope din *Eseul asupra omului: „Tot ce este, este bine"*.

Scitul Babouc, trimis de îngerul Ituriel în cetatea Persepolis (citeşte Paris) să răspundă dacă cetatea merită sau nu a fi distrusă pentru păcatele locuitorilor ei, este o primă versiune a lui Candide, în ciuda concluziilor diferite faţă de urmaşul său, la care ajunge atît Babouc, cît şi creatorul său, Voltaire. Pentru demonstrarea ideilor sale, Voltaire a folosit aproape în toate povestirile tehnica picarescă şi un personaj, care trăind schimbările de mediu ale picaro-ului şi avînd parte de peripeţii multiple ca şi acesta, nu este totuşi un picaro, ci un candid, un naiv, un neprevenit. Această schemă, pe care Voltaire o mlădiază după necesităţile povestirii, se explică, cred, prin concluzia la care duc, în general, romanele lui. Eroii lor, pornind în căutarea fericirii şi adevărului, ajung să cîştige o fericire relativă şi

mediocră *(Candide)* sau superioară *(Naivul)* prin cunoaştere. Cunoaşterea pentru Voltaire — adept entuziast al empirismului absorbit din sursa Locke sau Condillac — o dă experienţa vieţii. Pesonajele sale vor afla, prin urmare, dacă răul există sau nu în lume şi, aflînd acest lucru, devenind deci din candide şi naive prevenite şi ştiutoare, vor şti să găsească acea mulţumire compatibilă cu lumea pe care au descoperit-o trăind experienţe multe, unele dureroase, prilejuite, cele mai multe, de călătorii. Tehnica picarescă mi se pare cerută de o concepţie empiristă. Într-adevăr Babouc, Zadig, Scarmentado, Candide, Huronul, prinţesa din Babilon, Jenni — aproape toate personajele povestitorilor lui Voltaire trăiesc un proces de clarificare, pe care-l determină experienţa, peripeţiile, călătoriile.

Scitul Babouc este, prin urmare, o primă versiune a lui Candide şi, deşi concluzia experienţelor lui e opusă celei cîştigate de Candide, observăm că şi cunoaşterea lui e cu mult mai superficială decît a lui Candide. Babouc este un Candide care nu se dumereşte. Acest lucru îl spune nu Voltaire, îl spunem noi care-i judecăm comparativ pe naivii porniţi spre descoperirea adevărului şi găsirea fericirii. Babouc oscilează în aprecierea asupra oraşului Persepolis. Cetatea i se pare cînd putredă şi coruptă, cînd încîntătoare. *„Providenţa o fi avînd motivele ei, s-o lăsăm în pace."* El e cu desăvîrşire derutat cînd află din gura unui negustor că şi corupţia are un rol pozitiv în societate. *„Fantezia trecătoare a oamenilor dă preţ acestor lucruri frivole; această fantezie îngăduie sutelor d elucrători, cărora eu le dau de lucru, să trăiască; tot ea îmi dă mie o casă frumoasă, o caleaşcă plăcută, cai; ea stimulează industria, întreţine gustul, circulaţia şi abundenţa."* Recunoaştem argumentarea lui Voltaire în favoarea luxului din *Mondenul;* recunoaştem şi argumentele englezului Bernard Mandeville, care spunea în *Fabula Albinelor*

că un stup n-ar prospera dacă trîntorii n-ar fi trîntori și albinele poliandre, iar societatea n-ar progresa fără stimulentul viciului și corupției. Pentru fiecare lucru există un pentru și un contra, constată derutat Babouc, ba chiar crede cuvintele înțeleptului, care-i spune: *„Abuzurile se arată ochilor tăi cu droaia, dar binele care e ascuns și rezultă din aceste abuzuri îți scapă"*, anunțînd astfel sfaturile, pe care schivnicul prefăcut în înger i le va da lui Zadig. Așa încît Babouc trage concluzia că în abuzuri se ascund uneori lucruri foarte bune și e dispus să ierte invidia artiștilor, ambiția și intrigile magilor, nedreptatea judecătorilor din păcătoasa cetate a Persepolisului. Iar îngerul Ituriel, în fața argumentelor lui Babouc, lasă lumea „așa cum e", ajungînd și el la concluzia că *„dacă totul e bine, totul e admisibil"*.

Cunoașterea lui Babouc e superficială ca și privirea pe care, la această dată, anglomam convins, o aruncă Voltaire asupra societății. O dată cu experiențele dureroase trăite de filozof în vremea cînd intră în anturajul curții, personajele sale se vor maturiza și vor privi mai pătrunzător.

Deocamdată Voltaire seamănă și el cu „Plăpumarul chior" care n-avea (sau nu voia să aibă) ochiul ce vede aspectul urît al lucrurilor. Povestirea *Plăpumarul chior* din 1746 începe cu cuvintele: *„Cei doi ochi pe care-i avem nu ne fac mai fericiți; unul folosește la vederea lucrurilor bune, celălalt la vederea relelor vieții; mulți oameni au prostul obicei să-l închidă pe primul și prea puțini îl închid pe cel de-al doilea: iată de ce sînt atîția oameni care ar prefera să fie orbi decît să vadă tot ce văd. Fericiți chiorii care nu sînt lipsiți decît de ochiul cel rău, cel ce strică tot ce vezi."* Un astfel de fericit era Messrour. Dar dacă Messrour n-avea ochiul care vede latura urîtă a lucrurilor, nicăieri nu e scris și nici chiar în povestirea lui Voltaire că această latură nu există. Iată-l, de data aceasta, abătîndu-se de la premiza

care pare să stea în capul tuturor povestirilor: anume că fericirea e cunoaştere.

Nepătrunse sînt căile providenţei şi optimismul de sursă engleză ne învaţă să facem credit divinităţii pentru toate relele pe care ni le trimite, convinşi că dincolo de orice rău se ascunde un bine. Aceasta este şi învăţătura, pe care ar trebui s-o extragem din scurta povestire *Cosi Sancta,* al cărei subtitlu derutant „Un mic rău pentru un mare bine" rezumă demonstraţia paradoxală ce urmează. Femeia cu numele simbolico-ironic Cosi Sancta a pricinuit numai nenorociri în jurul ei, cît timp a fost virtuoasă. Ea a cauzat moartea iubitului şi condamnarea soţului. Infidelitatea ei însă salvează trei vieţi, drept care fu canonizată după moarte.

Povestirea *Zadig* sau *Destinul* din 1747 dezvoltă cele schiţate în povestirile precedente. Şi Zadig caută fericirea, ca atîtea altele din personajele povestirilor voltairiene. Primele lui întîmplări ilustrează disproporţia, pe care o prezintă adesea în viaţă, efectele faţă de cauzele care le-au produs. E pe punctul de a fi dizgraţiat, pentru că prin agerimea minţii lui reconstituie calul şi cîinele reginei, fără să le fi văzut, e salvat de la moarte de o păsărică etc. *„Iată de ce depind destinele oamenilor"*, spune el, recunoscînd forţa hazardului. Ordinea universului i se pare vicioasă. *„Tot binele pe care l-am făcut n-a fost pentru mine decît un izvor de blesteme şi n-am fost ridicat pe culmile măririi decît pentru a cădea în cea mai groaznică prăpastie a nenorocirii"*, exclamă Zadig cu deznădejde.

Absurditatea fenomenelor, îi demonstrează pustnicul întîlnit în deşert, e doar aparentă. În cartea destinelor totul este prevăzut de o providenţă clarvăzătoare. Aci sursa optimismului nu mai pare a fi opera filozofilor englezi, ci însăşi *Monadologia* şi *Theodiceia* liebniziană, despre care ştim că Voltaire le cunoştea pe atunci, judecînd după o aluzie pe care

o găsim chiar în *Zadig*. Trebuind să judece un caz de stabilire a paternității, Zadig hotărăște să dea copilul acelui bărbat care-l va educa mai bine. „— *Ce ai să-l înveți?*“ îl întrebă pe primul tată prezumtiv. „— *Cele opt părți ale orației, dialectica, astrologia, demonomania, ce e substanța și accidentul, abstractul și concretul, monadele și armonia prestabilită*“. Și e interesant că, deși Voltaire împrumută lui Leibniz concepția armoniei prestabilite, Zadig nu atribuie copilul celui care făgăduia inițierea în tainele acestei filozofii, ci omului care spune: „*Mă voi osteni să-l fac drept și vrednic de a avea prieteni*“.

Cuvintele schivnicului, ca și concluzia pe care trebuie s-o tragă Zadig după răsfoirea cărții destinelor, nu fac decît să ilustreze ideile lui Leibniz, care spunea în *Theodiceia* că Dumnezeu a orînduit totul dinainte, prevăzînd toate posibilitățile: rugăciunile, faptele bune și rele etc. „*Și fiecare lucru a contribuit în mod ideal înainte de a fi existat la hotărîrea luată cu privire la existența tuturor lucrurilor.*“

Spuneam că Zadig pleacă și el în căutarea fericirii. Prin urmare ar întruchipa și el trăsăturile tînărului — personajul tipic al povestirilor voltairiene, pe care cunoașterea experimentală îl duce la fericire și adevăr. Există însă o deosebire esențială între tînărul de tip Candide sau Naivul și Zadig, ceea ce arată că într-adevăr necesitatea demonstrației filozofice l-a dus pe Voltaire la crearea acestui tip cît și la alegerea narațiunii picarești. Zadig nu progresează, nu devine în cursul povestirii. El e înțelept din capul locului, așa cum ni-l recomandă Voltaire din primele pagini ale cărții. Vicisitudinile vieții nu-l pot maturiza pe acest om, matur de la început. Alta e schema povestirilor, care apare o dată cu momentul Candide. Candide, Naivul, Omul cu patruzeci de scuzi se dezvoltă în timpul povestirii, fac progrese în do-

meniul cunoașterii practice și descoperă, o dată cu adevărul, posibilitatea mulțumirii.

Începînd cu povestirea următoare *Memnon sau Înțelepciunea omenească*, optimismul providențial începe să se clatine și deslușim primele săgeți ale polemicii împotriva leibnizienilor. Memnon își face planuri de înțelepciune în odaia lui, planuri care se spulberă în clipa cînd scoate capul pe fereastră. Astfel „*Memnon, care renunțase dimineața la femei, la excesele de mîncare, la joc, la orice ceartă și, mai ales, la viața de curte, se află înainte de căderea nopții înșelat și furat de o frumoasă doamnă, se îmbătase, jucase, se încăierase, se alesese cu un ochi scos, ba fusese și la curte, unde lumea își bătuse joc de el.*"

Considerînd tot ciclul romanelor lui Voltaire, *Memnon* reprezintă întregirea povestirilor de tipul lui *Candide, Prințesa din Babilon* sau *Naivul*. Dacă obții prin experiență și cunoaștere o fericire, fie ea și relativă — desprinderea de realitate nu duce decît la speculații sterile și, în ultimă instanță, la nefericire. În același *Memnon* se afirmă îndoiala lui Voltaire cu privire la ordinea prestabilită și prima intenție polemică dirijată împotriva leibnizienilor. Spiritul înțelept, care i se arată lui Memnon în vis — atît de deosebit în moderația lui de arhanghelul sever din *Zadig*, spune: „*Soarta ta se va schimba. E drept că vei fi mereu chior, dar, lăsînd asta la o parte, vei fi destul de fericit, cu condiția să nu faci niciodată planul prostesc de a fi un înțelept desăvîrșit.*" Dar, spune Memnon, „*atunci anumiți poeți, anumiți filozofi greșesc cînd spun că* totul e bine? *Au mare dreptate, spuse filozoful de sus, considerînd întocmirea universului întreg. Vai, nu voi crede acest lucru, răspunse Memnon, decît cînd nu voi mai fi chior.*" Găsim aici parodia rațiunii suficiente leibniziene, ca și a armoniei prestabilite, conform căreia monadele, izolate între ele, funcționează într-o

armonie dinainte calculată de divinitatea ce dirijează universul monadelor precum un dirijor o orchestră.

Încă înainte de sfîrşitul perioadei cireyene (1749), Voltaire trăise unele experienţe de natură să zdruncine optimismul nediscriminat vădit în primele povestiri. Contactul cu lumea nobiliară, în care pătrunde, între altele, prin protecţia marchizei de Pompadour, îi primejduieşte din nou existenţa, fiindcă Voltaire răspunde cu ironia lui obişnuită şi chiar cu ieşiri impulsive spectacolului imoralităţii ce se oferă ochilor săi în înaltele cercuri.

Polemica anti-leibniziană continuă mai aprinsă în povestirea din 1756 *Povestea călătoriilor lui Scarmentado.* E un soi de preludiu la *Candide,* scris după aceeaşi schemă a romanelor picareşti. Atît doar că, în focul polemicii cu optimismul leibnizian, Voltaire ajunge la un scepticism şi un pesimism, depăşite chiar în *Candide,* unde concluzia vorbeşte despre posibilitatea unei mulţumiri relative. După nenorocirile care-i însoţesc peregrinările, Scarmentado se împacă cu cea mai puţină groaznică, cea mai compatibilă cu viaţa. *„Văzusem tot ce e frumos, bun, minunat pe pămînt: am hotărît să mă mulţumesc cu penaţii mei. M-am căsătorit în ţara mea; am fost încornorat şi m-am convins că aceasta este starea cea mai dulce din lume."*

Într-un eseu publicat în 1913 despre *Candide,* istoricul literar francez André Morize [1] subliniază netemeinicia atribuirii polemicii antileibniziene în mod exclusiv dezastrului de la Lisabona, care ar fi zdruncinat credinţa oamenilor — şi a lui Voltaire — într-o ordine providenţială. Parcurgerea povestirilor şi a corespondenţei confirmă părerea lui A. Morize. După perioada cireyană, cînd ideile doamnei de Châtelet,

---

[1] André Morize — Candide — *Revue du dix-huitième* nr. 1. 1913.

leibniziană ferventă, îl îndeamnă pe Voltaire spre un optimism providențialist, urmează anii petrecuți la curtea regelui Prusiei, ani care, pe lîngă că îi prilejuiesc filozofului o cunoaștere directă a leibnizianismului și mai ales a operei perfectului discipol al lui Leibniz, Wolf, determină decepția încercată de Voltaire pe mai multe planuri și o dispoziție incompatibilă cu acceptarea unui optimism metafizic. De aceea, episoadele povestirii lui Candide vor fi — ca și cele ale altor romane — episoade cu cheie. Pangloss, poate fi filozoful Wolf sau poate Koenig, inițiatorul doamnei de Châtelet în tainele metafizicii leibniziene. Bulgarii din *Candide* nu pot fi decît prusienii și războiul descris unul din numeroasele războaie ale Prusiei. Ecouri ale campaniilor coloniale și misionare în țările anexate găsim în episoadele din Paraguay și Brazilia. Rugurile și autodafeurile din Spania concretizează atmosfera de intoleranță religioasă din Franța. Ne aflăm cîțiva ani înaintea răsunătorului proces Calas.

Prin experiențele sale multiple, Voltaire era matur pentru divorțul definitiv cu optimismul metafizic, ba mai mult pentru depășirea scepticismului în folosul unui optimism de altă calitate. Aceste experiențe sînt întărite de dezastrul din Lisabona. Cataclismul natural nu-l face pe Voltaire să atribuie răului din lume o origine metafizică. Răul din Candide e un rău social și soluția oferită de Voltaire — imperfectă și individualistă cum apare — este și ea o soluție care vădește realism. Nici chiar grozăvia dezastrului nu-l împinge spre un pesimism total. Dacă polemica cu optimiștii metafizici străbate tot poemul (*„Totul e bine; moștenitorii celor morți își vor spori averile, zidarii vor cîștiga reclădind casele distruse; animalele se vor hrăni cu cadavrele îngropate sub dărîmături; sînt efectele necesare ale unor cauze necesare; răul tău particular nu înseamnă nimic, de vreme ce contribuie la binele general"*), acesta nu este totuși un poem al desperării: *„Totul e*

bine astăzi — himeră — totul va fi mai bine mîine — speranţă". Discriminarea între azi şi mîine mută de la început problema binelui şi a răului de pe planul metafizic pe cel social.

Candide nu este numai satira teoriilor leibniziene şi wolfiste, ci şi a propriilor concepţii anterioare ale lui Voltaire. *„Lucrurile nu puteau fi altfel"*, spune Candide — neştiutorul — reproducînd cuvintele magistrului său Pangloss, dar şi pe ale schivnicului din *Zadig*. Argumentele din Zadig sînt puse în gura lui Pangloss şi astfel desfiinţate. Dictonul *„Tot răul spre bine"*, care exprimă filozofia providenţială în Zadig, e ironizat de scepticul Martin.

La începutul povestirii, Candide e un suflet naiv. El crede cu sfinţenie în părerile lui Pangloss, profesor de metafizico-teologo-cosmolo-nigologie, ale cărui argumente filozofice tinzînd să demonstreze că această lume este este cea mai bună dintre lumi nu apar astăzi mult mai groteşti decît cele ale leibnizienilor, cu toată îngroşarea caricaturală pe care o practică Voltaire. Pangloss spune că: *„nasurile au fost făcute pentru a purta ochelari, iar picioarele pentru a fi încălţate"*. Leibniz scrie în Monadologie că *„un fapt nu poate să fie adevărat sau existent... fără ca să aibă o raţiune suficientă pentru care să fie astfel şi nu altfel"* [1], ceea ce cu puţină îngăduinţă făcută caricaturii, e acelaşi lucru. Voltaire respinge teoriile lui Pangloss, nu prin contra-argumente, ci înfăţişîndu-ne un lung şir de aventuri nenorocite, pe care le trăiesc fiecare dintre personajele cărţii (Candide, Pangloss, Cunigunda, Martin, bătrîna). Aceste nenorociri (cu excepţia dezastrului de la Lisabona evocat şi el) sînt pricinuite toate de strîmbe aşezări sociale (sclavaj, războaie, persecuţii religioase, prejudecăţi etc.). Prin urmare constatarea răului social duce la respingerea teoriei metafizice a armoniei prestabilite.

---

[1] Leibniz — *Monadologie*. Traducere de Păltineanu şi Ţane, pag. 17.

Cartea mai înfăţişează maturizarea unui tînăr, care în urma experienţelor tragice trăite, devine din candid înţelept. Candide caută fericirea, întruchipată de frumoasa Cunigunda, după care aleargă peste ţări şi mări. Fericirea — relativă şi mediocră, e drept — o găseşte atunci cînd, după o viaţă de peregrinări şi nenorociri, îşi regăseşte iubita sluţită de nenorociri şi mizerie.

Pare paradoxală această fericire şi totuşi Voltaire susţine, prin povestirea de faţă şi prin altele, că doar la capătul unui drum, pe care ai întîlnit experienţa sub toate înfăţişările ei, găseşti mulţumirea. De aceea şi foloseşte în povestiri tehnica picarescă şi nu cred că André Morize are dreptate în articolul amintit, spunînd că forma romanului de aventuri o foloseşte Voltaire pentru a parodia literatura de aventuri exotice, galante, fantastice, atunci în circulaţie. Pentru ilustrarea tezei lui Voltaire, acest tip de naraţiune era cel mai elocvent.

Fericirea descoperită de Candide e mediocră. *„Il faut cultiver son jardin."* E drept că această frază include idealul muncii, dar munca lui Candide şi a tovarăşilor săi e măruntă şi individualistă. Finalul lui *Candide* nu e o apoteoză cum e finalul lui *Faust*. Munca eroului goethian e creatoare şi pusă în folosul obştei, e o muncă de largă perspectivă, în timp ce efortul lui Candide şi al prietenilor săi tinde doar la îndestularea unui mic grup de naufragiaţi ai soartei. E poate aici un ecou al concepţiei lui Voltaire, viitorul patriarh de la Ferney, fabricantul filozof, care, în felul lui burghez, îşi cultiva şi el grădina. Iată că polemica împotriva optimismului leibnizian n-a dus la pesimism. Între frenezia optimistă a lui Pangloss şi scepticismul negru al lui Martin, Candide reprezintă o cale de mijloc. Mulţumirea lui e singura, pe care, la acea dată Voltaire o socotea compatibilă cu condiţia lumii contemporane, dar e şi ea o mulţumire cîştigată de cel ce ştie şi cunoaşte.

Acesta va fi mereu drumul personajelor din povestirile lui Voltaire. În căutarea fericirii, ei găsesc mai întîi cunoaşterea care le aduce, pînă la urmă, şi mulţumire. E un drum deosebit de cel străbătut de Faust, care porneşte de la dorinţa cunoaşterii. Dar Faust e un filozof. E firesc de aceea ca el să-şi înceapă căutarea în domeniul epistemologic. Personajele lui Voltaire sînt candizi. Ei devin uneori filozofi la capătul drumului. Dar, ca şi Faust, eroii lui Voltaire află că în ultimă instanţă fericirea se identifică cu cea mai eficace cunoaştere posibilă: cunoaşterea practică, manifestată prin muncă. Concluzie firească şi cu totul în spiritul celor mai înaintate minţi ale veacului.

După *Candide,* Voltaire vădeşte un moment de pesimism cu *Istoria unui bun brahman* (1759). Dilema înţeleptului în faţa relelor care inundă pămîntul în această istorioară este: fericirea ignorantă sau înţelepciunea nefericită. Dar pesimismul este întrucîtva corectat de alegerea, pe care el şi cei din jur o fac între aceste două condiţii: *„n-am găsit pe nimeni care să accepte tîrgul şi să devină imbecil pentru a fi mulţumit. De aci am tras concluzia că, dacă ne este scumpă fericirea, ne este mai scumpă raţiunea."* E singura poveste în care Voltaire disociază cunoaşterea de fericire, dar şi aci cititorul înţelege că fericirea cumpărată cu preţul imbecilităţii nu valorează nimic.

Oricum, scepticismul este depăşit în favoarea unui optimism altfel colorat decît cel providenţial din primele povestiri. Şi cel mai realizat produs al acestui optimism specific iluminist e povestirea *Naivul.* Naraţiunea concentrează o seamă din problemele care frămîntau veacul (între altele cea a progresului, a antitezei natură-civilizaţie) şi tocmai pentru că încearcă să le rezolve pe toate, exprimă şi noul optimism voltairian. Nu putem socoti că *Naivul* este o ficţiune a străinului ca atîtea altele ale veacului, fără a face unele discriminări. Desigur, în primele pagini,

Huronul lui Voltaire este un copil al naturii pripăşit pe meleagurile civilizaţiei şi care, cu falsa naivitate a primitivului de bun-simţ, îşi formulează observaţiile cu privire la absurditatea vechiului regim. Dar Huronul lui Voltaire nu e huron autentic, ci un francez crescut în natură. El a vizitat Anglia şi vorbeşte uneori ca un cunoscător al libertăţilor parlamentare engleze. Dar Huronul nu e încă oferit de Voltaire ca exemplu, pentru că el nu este încă filozof. Filozof devine după ce cunoaşte Parisul, curtea, Bastilia. În acest din urmă loc se întîlneşte cu un bătrîn jansenist, studiază geometria, fizica, citeşte pe Malebranche şi, mai ales, discută. Fireşte că cele mai pasionante discuţii ale celor doi captivi se învîrtesc în jurul problemei răului. Jansenistului, pătruns de doctrina predestinaţiei, naivul îi obiectează cu bunul lui simţ natural: *„acel care ne lasă în voia răului nu-i oare chiar autorul răului?"*.

Prin urmare, Naivul trăieşte o metamorfoză determinată şi ea de cunoaştere. *„M-am transformat din brută în om"*, spune el, în filozof care discută cu competinţă probleme de ştiinţă, istorie, filozofie. El este mai apt de a cunoaşte adevărul decît alţii, pentru că neştiind nimic din copilărie, a fost lipsit de prejudecăţi; înţelegerea sa nefiind înjosită de eroare, a rămas dreaptă.

Idealul uman e aşadar natura — dar nu în stare naturală, ci natura care se perfecţionează. Proverbul, pe care în ultimul rînd al cărţii îl rosteşte jansenistul convertit de naiv: *„Nenorocirea e bună la ceva"*, poate fi subtitlul acesteia ca şi aproape al tuturor povestirilor lui Voltaire. Istoricul literar sovietic, Derjavin [1], vede limpede cînd spune, în monografia sa dedicată lui Voltaire, că *Naivul*, fără să abandoneze problema răului, pune capăt controversei omului natural. Acesta este noul optimism al lui

---

[1] Derjavin — *Voltaire*. Editura de Stat, 1949, pag. 302—334.

Voltaire, deosebit atît de cel deist al lui Shaftesbury şi Pope cît şi de cel leibnizian. Iată, în anul 1767, unul dintre ultimele ecouri ale polemicii anti-rousseauiste începute cu aproape douăzeci de ani în urmă. Iată de asemeni o ilustrare prin ficţiune a tezei mersului ascendent al civilizaţiei, teză pe care o urmărim de la *Mondenul*, pînă la *Eseul asupra moravurilor*, în toată opera lui Voltaire. Încrederea în perfectibilitatea omului şi a societăţii şi nu credinţa în armonia prestabilită, devine acum temeiul optimismului voltairian.

Aceeaşi înţelegere se desprinde şi din pamfletul *Omul cu patruzeci de scuzi* îndreptat, în special, împotriva fiziocraţilor. Omul cu patruzeci de scuzi, oricît ar fi de nenorocit, nu acceptă să se iluzioneze. La cuvintele geometrului : *„dacă te-ai socoti fericit, ai şi fi aşa"*, el răspunde : *„nu-ţi poţi imagina că eşti ceea ce nu eşti, decît dacă eşti nebun"*. Pamfletul devine, prin exprimarea ideilor omului cu patruzeci de scuzi, un fel de breviar voiltairian. El conţine satira ideilor pseudo-ştiinţifice, de soiul celor emise de mult ridiculizatul Pluche, atacul reînnoit în treacăt împotriva monadologiei leibniziene, elogiul muncii, săgeţi frînte pe seama lui Rousseau, critica clerului, credinţa în progres şi chiar presimţirea răsturnării ce avea să vină la sfîrşitul secolului.

Peripeţiile trăite de omul cu patruzeci de scuzi, pînă cînd devine beneficiarul unei moşteniri, şi filozoful numit André, fac din el un nou Candide. *„Pe cît fusese de simplu şi de naiv cînd era omul cu patruzeci de scuzi, pe atît de ager a devenit după ce a cunoscut oamenii."* Finalul cărţii ne face să respirăm atmosfera veacului. Monsieur André se felicită pentru că s-a născut într-o epocă în care raţiunea umană se perfecţionează. La banchetul cu care se încheie povestirea, convivii discută problema progresului. Dar, în sfîrşit, spune unul *„Teba, Memfis, Babilonul, Troia erau oraşe mari şi astăzi nu mai*

există". E adevărat, răspunde altul, *„dar Moscova, Constantinopolul, Londra, Parisul, Amsterdamul, Lyonul, care înseamnează mai mult decît Troia, toate oraşele Franţei, Germaniei, Spaniei şi ale Nordului erau pe atunci pustiuri"*.

În acelaşi an în care apare *Omul cu patruzeci de scuzi*, Voltaire dă povestea unei alte călătorii filozofice, *Prinţesa din Babilon*. Ne aflăm în faţa unui „Candide" feminin. Formosanta, prinţesa Babilonului, pleacă şi ea în căutarea fericirii, adică a iubitului ei Amazan. Oracolul pe care-l consultă tatăl ei exprimă lapidar formula fericirii, după Voltaire: *„Fiica ta nu se va căsători decît după ce va fi colindat lumea întreagă"*. Şi deşi regele socoteşte că aceasta e o soluţie indecentă pentru o femeie, cuvintele oracolului se adeveresc. Cei doi îndrăgostiţi se urmăresc ca soarele şi luna, parcurgînd din Arabia şi pînă în nordul Scandinaviei, toate ţările. Experienţa celor doi îndrăgostiţi include infidelitatea. După ce Amazan cunoaşte dezastrul necredinţei în dragoste şi Formosanta durerea de a-şi vedea iubitul în braţele altei femei, educaţia lor s-a sfîrşit. Cei doi sînt maturi pentru fericire. Previziunea oracolului s-a împlinit, a oracolului, care spusese, între altele: *„amestec din toate, moarte vie, necredinţă şi statornicie, pierdere şi cîştig, calamitate şi fericire"*. E un rezumat al vieţii, complexe şi contradictorii, pe care sînt ţinuţi s-o cunoască cei ce caută fericirea.

Nici prinţesa din Babilon, nici povestirile următoare nu adaugă vreo notă nouă concepţiei lui Voltaire despre fericire. Asociind-o cu experienţa şi arătînd-o posibilă într-o societate a cărei lege e progresul, dovedindu-se în cele mai izbutite povestiri empirist, antileibnizian, apologet al civilizaţiei, Voltaire s-a dovedit încă o dată în profundă concordanţă cu spiritul unui veac pregătitor de revoluţie.

SATIRA SNOBISMULUI

WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY

Cercetarea etimologică a cuvîntului „snob“ ne arată că el provine din prescurtarea cuvintelor „sine nobilitate“ (fără nobleţe). Strict etimologic, un snob, e, prin urmare, un om fără nobleţe, un om lipsit de blazon. În Anglia de după revoluţia burgheză cuvîntul a căpătat implicaţii mult mai complexe, iar snobismul a devenit un fenomen de mari proporţii, reprezentînd o atitudine şi o mentalitate a unui întreg grup social. Aşa se explică de ce William Makepeace Thackeray, unul dintre scriitorii care au reprezentat *„strălucita şcoală de romancieri din Anglia, ale căror pagini fine şi elocvente au dezvăluit lumii mai multe adevăruri politice şi sociale decît toţi politicienii, publiciştii şi moraliştii de profesie la un loc“* [1] şi-a încheiat perioada începuturilor literare cu o „Carte a snobilor“. Dar preocuparea lui pentru fenomenul snobismului nu se reduce la atît. Fără a forţa adevărul, putem afirma că toate romanele realistului englez tratează despre snobi şi snobism şi că ironia corosivului satiric a lovit cu deosebire acest morb social.

---

[1] *Marx şi Engels despre Artă şi Literatură.* E.P.L.P., p. 293.

Tipul snobului, a omului lipsit de titlul nobiliar şi luptînd din răsputeri să cucerească dacă nu titlul, cel puţin echivalenţa lui, echivalenţă exprimată în influenţă, maniere, limbaj, era extrem de caracteristic pentru Anglia de după revoluţia burgheză, unde o burghezie bogată, stăpînă pe destinele ţării, resimţea atracţia fascinantă a desenelor heraldice. *„Noii meşteri ai plusvalorii"* de după glorioasa Revoluţie din 1868, cum îi numeşte Marx în *Capitalul*, o dată cu ascensiunea pe scara socială, adoptă convenţiile, prejudecăţile, comportamentul celor pe care i-au împins pe planul al doilea al vieţii publice. Noii înnobilaţi — prin decret sau încuscrire — consultă cu veneraţie *„the peerage"* (cartea în care sînt trecuţi lorzii şi arborii genealogi ai familiilor nobiliare ducînd pînă la Wilhelm Cuceritorul), iar copiii lor sînt crescuţi în spiritul respectului faţă de manierele aristocratice, a căror imitare e practicată cu aplicaţie. Paralel cu adoptarea formelor de viaţă nobiliară, burghezia cinică luptă pentru desfiinţarea ultimelor privilegii feudale, acele privilegii pe care le mai menţinea o stare strigător de anacronică. E vorba de situaţia electorală, de disproporţia între echilibrul real al forţelor sociale şi sistemul parlamentar învechit. In lupta pentru reforma electorală, pentru desfiinţarea „burgurilor putrede" şi mutarea centrului de greutate în alegeri de pe întinsele moşii pustiite pe noile centre industriale, burghezia antrenează şi proletariatul, pozînd în campionul drepturilor întregului popor englez. Reforma electorală din 1832 (*„Bill of Reform"*) reprezintă ultima lovitură dată nobilimii de burghezie, care va vorbi de aci înainte şi în Parlament în numele Angliei întregi, dar reprezintă o limpezire şi în raporturile dintre burghezie şi noua categorie de exploataţi, născută de pe urma revoluţiei industriale: proletariatul. Inşelat, proletariatul care nu-şi poate spune cuvîntul în alegeri (alegători şi aleşi putînd fi doar cei ce plătesc un

anumit cens) nu va mai păstra de aci înainte iluzii. Mişcarea Chartistă, prima mişcare organizată a proletariatului din lume, este răspunsul pe care muncitorimea devenită conştientă îl dă în deceniul 1840—1850 burgheziei înscăunate la putere.

Aşa încît Thackeray e contemporan nu numai cu burghezia ambiţioasă şi negociind strălucirea blazonului nobiliar, negociere amplu descrisă în opera lui, dar şi cu asaltul dat de forţele producătoare împotriva citadelei burgheze, cu Mişcarea Chartistă, de care a stat departe şi căreia nu i-a făcut loc în opera sa. Rămînînd însă lucidul critic al burgheziei, Thackeray a înţeles că istoria acestei clase sociale, istoria snobismului englez e incompletă, dacă ea nu e urmărită din momentul apariţiei fenomenului pe firmamentul vieţii sociale. De aci interesul romancierului pentru secolul al XVIII-lea şi istoria lui, pentru acea „a doua zi" de după revoluţia burgheză. Romancier istoric, Thackeray a studiat cu pasiune epoca în care se puneau bazele Angliei burgheze. E epoca în care, lepădînd aspra îmbrăcăminte puritană, necesară în lupta împotriva unei nobilimi parazitare şi frivole, burghezul englez se gîndeşte să combine puterea şi averea cu agrementele oferite de tradiţiile nobiliare, tradiţii pe care noul îmbogăţit le vede scăldate în poezie. Dispreţuind propriul său trecut de muncă înverşunată şi cîştig, invidiind şi mimînd pe deţinătorii unei tradiţii seculare de viaţă oţioasă şi inutilă, burghezul devine snob. Iată de ce snobismul devine la Thackeray tipic pentru o epocă din istoria Angliei, iată de ce, precum mărturiseşte el însuşi, dorinţa de a scrie despre snobi a devenit necesitate imperioasă pentru acest realist: *„De mult umblu cu convingerea că am o operă de înfăptuit, o Operă — dacă vreţi — cu literă mare: un scop de realizat, o prăpastie în care trebuie să săr, asemenea lui Curtius, cu cai cu tot; că am de descoperit o mare pacoste socială şi leacul ei în acelaşi timp.*

Această convingere mă hăituieşte pe străzile populate, se aşază alături de mine în odaia mea singuratică de lucru, îmi reţine cotul cînd ridic paharul la banchet... Glasul acesta, mai tare ca urletul mării, se cuibăreşte uneori în boneta mea de noapte şi îmi şopteşte: trezeşte-te, adormitule, opera ta încă nu e înfăptuită. Anul trecut, în Coliseu, vocea aceasta neostenită mi-a şoptit...: Bunul meu prieten, toate-s bune, dar dumneata ar trebui să fii acasă scriind la marea dumitale Operă despre Snobi."

Opera lui Thackeray despre snobi este, cum spuneam, întreaga sa creaţie, fiindcă, afirmă el, acordînd generalitate acestui tip: *„snobii sînt cunoscuţi şi recunoscuţi pe toată întinderea imperiului, despre care se spune că asupra lui soarele nu apune niciodată"*.

Thackeray a evocat într-un rînd într-o pagină sugestivă ciclul de stampe datorat celebrului artist al penelului din secolul al XVIII-lea, Hogarth, ciclu intitulat *Căsătoria la modă.* Spiritul de caricaturist al lui Hogarth îl regăsim în opera lui Thackeray şi evocarea făcută în eseurile intitulate *Umoriştii englezi ai secolului al XVIII-lea* mărturiseşte despre această afinitate. Prima stampă din ciclu reprezintă o negociere ce trebuie să ducă la o căsătorie, o negociere ce închide esenţa unei epoci: într-un colţ al unei încăperi fastuoase cu tablouri de strămoşi pe pereţi, cele două tabere. Intr-un colţ, părinţii: tatăl fetei, burghez bogat din City, înarmat cu punga de bani şi hîrtii de credit; tatăl băiatului, gutosul Duce, îmbrăcat în catifea şi dantelă, se proiectează pe fondul strămoşilor agăţaţi în perete. Toate obiectele din jurul lui poartă podoaba coroanei ducale. În spate se zăreşte patul somptuos cu baldachin. Cu mîna, lordul arată spre pedigree (cartea care arată că neamul lui se trage din mădularele lui Wilhelm Cuceritorul). Intre cei doi — notarul. In alt colţ, copiii, viitorii soţi, uniţi de interesele părinţilor, dar de pe

acum înstrăinați. Comentariul lui Thackeray aseamănă scena cu cea a unui sacrificiu. Stampa lui Hogarth, zugrăvită în secolul al XVIII-lea, poate ilustra oricare din marile romane ale lui Thackeray. Ea poate folosi drept frontispiciu unui capitol de istorie: acela pe care-l oglindește și Thackeray în opera sa.

*

Trăsăturile viitorului cronicar al snobismului au apărut de timpuriu la Thackeray. În anii de școală și universitate, viitorul romancier a fost contemporan cu gloria acelui care a primit titlul de as al dandyismului englez, cu ofițerul George Brummel, favorit al prințului de Galles. Înainte de a cunoaște dizgrația în care l-a prăbușit cu ușurință fostul lui protector, Brummel a apucat să formuleze un cod nescris, dar nu mai puțin riguros, cod pe care l-au urmat cu sfințenie generații de dandy. Brummel cucerise cercurile înalte londoneze prin ostentația lui voit distinsă în îmbrăcăminte. Această frondă vestimentară se asocia însă foarte bine, în cazul lui și al discipolilor săi, cu un respect specific britanic al convențiilor. Dandyismul se reducea în fond la o grație studiată a fiecărui gest, la afectarea unui cinism elegant. Printre admiratorii lui Brummel se numărase la un moment dat Byron, care adoptase, din dorința de a scandaliza o lume pe care o disprețuia, atitudinea atît de neangajantă și atît de superficială în protestul ei, a dandy-ului. Cît de ușor se împăca această atitudine cu complezența față de opinia burgheză, ne arată faptul că dandyismul a intrat, mai tîrziu, spre mijlocul veacului, în compoziția pseudorevoltei, a revoltei în genunchi, practicată de poeții decadenți francezi. Iluzia că șochează burghezia onorabilă, purtînd pantaloni „à la Brummel" și clamînd *„inquiétons le vulgaire, épatons le burgeois"* se asocia cu celelalte iluzii ale poeților ce se voiau damnați, pentru a-și da sentimentul independenței față de comanda burgheză. În monografia

pe care o dedică înaintaşului întru dandyism *(Despre dandyismul lui George Brummel)*, decadentul francez Barbey d'Aurevilly scrie: *„Orice dandy e un îndrăzneţ, dar un îndrăzneţ care are tact, care se opreşte la timp, la mijlocul drumului între originalitate şi excentricitate, faimosul punct de intersecţie al lui Pascal"*.

Se desprinde din astfel de cuvinte o atitudine care se deosebeşte numai aparent de cea a snobului, deşi adepţii dandyismului se plasau pe ei înşişi la antipodul snobismului. Un snob adoptă cu servilism tradiţiile şi convenţiile unei categorii sociale, a cărei vechime îi dă complexe de inferioritate, un dandy scandalizează cu distincţie şi dezinvoltură burghezia dispreţuită de el pentru stîngăcia şi neglijenţa parvenită cu care încearcă să-şi creeze tradiţii şi convenţii. Fenomenele se înrudesc şi, respirînd în şcoală şi universitate atmosfera dandyismului, Thackeray îşi face ucenicia de viitor cronicar al snobismului.

În 1846—47 apar, la început neiscălite, în revista umoristică *Punch*, foiletoanele reunite în urmă sub titlul *Cartea snobilor*. E prima operă în care recunoaştem trăsăturile marelui realist şi ironist, după încercările neegale ale începutului *(Memoriile valetului Yellowplush, Schiţe din Paris, Schiţe irlandeze)*. În prima lor versiune, foiletoanele vădeau vehemenţă, în urmă atenuată chiar de autor, în perioada ulterioară lui 1848, cînd violenţa satirică scade. Aşa de pildă, Disraeli, campionul colonialismului britanic, e atacat curajos de foiletoanele *Punch*-ului, pentru ca în urmă (1852) Thackeray să-şi ceară scuze elogiindu-l pe Disraeli ca politician şi scriitor. Generalitatea tipurilor schiţate în *Cartea Snobilor* explică frenezia cu care publicul a purces la căutarea cheilor, iar forţa ironiei, care de la Swift nu mai găsise în Anglia un mînuitor atît de violent, s-a lovit adesea de impermeabilitatea cititorului filistin. Acesta descoperă cu satisfacţie cheia unei

scrieri satirice, dar e departe de a se recunoaşte pe sine în tipul evocat. Anecdotica sugerînd o atare suficienţă e bogată. Una dintre anecdote istoriseşte că, oferind o ţigară unui snob, Thackeray a fost refuzat cu cuvintele: — Nu prea îmi place ţigara asta. — Ar trebui să-ţi placă, mi-a fost dăruită de un lord, a răspuns scriitorul. În loc să prindă ironia, interlocutorul l-a acuzat, în cercul lui, pe Thackeray, de snobism. — S-a lăudat că un lord i-a oferit ţigări.

În *Cartea Snobilor* Thackeray extinde noţiunea de snob. Snobi, după el, există în toate straturile sociale. Tendinţa de înaintare a straturilor mic-burgheze şi burgheze, specifică Angliei vremii, explică în parte această generalizare. Dar Thackeray acordă termenului şi un sens etic: *„Cel ce admiră în mod josnic un lucru josnic e un snob"*. Şi, mărturisind că nu poate defini termenul, el subliniază principala trăsătură morală a snobului: impostura. Ea este esenţa unei societăţi care se conduce după liste de ranguri, în care „lordolatria" e un articol de crez. Astfel fiind privit termenul de snob, nici una din categoriile sociale avute nu e ferită, după Thackeray, de boala snobismului, nici chiar regele. *„Şi regii sînt oameni, deci snobi. Într-o ţară unde snobii au majoritatea, cel mai snob dintre snobi nu poate fi socotit inapt de a domni"*, spune ironistul, manifestîndu-şi de la începutul carierei literare sentimentele antiregaliste. Şi cu o înverşunare care-i caracterizează satira, Thackeray urmăreşte snobismul în toate domeniile vieţii sociale. El subliniază grotescul etichetei de la curte, absurditatea prejudecăţilor izvorîte din snobism, copleşeşte cu sarcasm cronicile mondene ale revistelor, adevărate breviare ale snobismului şi compară creierul comprimat şi deformat de această presă al cititorului mijlociu, cu picioarele chinezoaicelor torturate în pantofi prea mici.

Pentru a sugera răspîndirea largă a acestei boli în societatea suprapusă engleză, Thackeray imagi-

nează o vastă tipologie a snobismului. El vorbeşte despre snobi politici, snobi literari, snobi universitari, snobi clericali, snobi de ţară şi snobi citadini, snobi teatrali şi snobi de club. Ceea ce subliniază peste tot e impostura, ipocrizia socială care menţine, cu preţul unor eforturi desperate şi ridicole, o faţadă clădită pe o temelie putredă. În pasajele care sugerează ridicolul mimării aristocraţiei de către proaspeţii îmbogăţiţi, găsim sîmburele viitoarelor mari romane, al *Bîlciului deşertăciunilor,* înainte de toate. Goana după un arbore genealogic a devenit, în rîndurile burgheziei, un fenomen social. Cu bani şi-l poate confecţiona orice fiu de bancher, cu condiţia ca această izbîndă să fie sanctificată de un stil de viaţă corespunzător. De aceea, scrie Thackeray, *„intrigile puse la cale de proaspăt înnobilata familie de Magyns pentru a obţine pe ducesa de Buckskin la sindrofiile pe care le dă prima l-ar umple şi pe Talleyrand de admiraţie".* Aceiaşi proaspăt înnobilaţi plătesc cu bani grei invitaţiile în casele cu arbore genealogic necontestat.

Dar cel care se fereşte să dea o definiţie a snobismului îi descoperă cu subtilitate esenţa socială în pasaje ca cel ce urmează, dovedind a fi înţeles dinamica societăţii engleze contemporane cu el: *„Bătrînul Pump*[1] *mătură în prăvălie, aleargă după comisioane, devine funcţionar de încredere şi tovarăş în firmă. Pump al doilea devine patronul întreprinderii, adună bani peste bani şi-şi însoară fiul cu o fată de conte. Pump al treilea continuă să fie bancher, dar principala lui misiune este să devină tatăl lui Pump al patrulea, care apare sub înfăţişarea unui aristocrat în lege, îşi ocupă locul în Camera Lorzilor, ca baron Pumpington, iar neamul lui stăpîneşte ereditar asupra naţiunii snobilor."*

---

[1] Numele ales e şi el sugestiv. „Pump" aminteşte de verbul „to pump" — a pompa.

Nobilul sărăcit, care-şi aureşte blazonul, negustorul sau bancherul care-şi cumpără rangul, iată tipuri reprezentative pentru lumea celor de sus. Ironistul comentează dezgustat aceste tîrguri: *„Îmi place să văd un bătrîn aristocrat, descendent al unor iluştri bandiţi normanzi, al cărui sînge s-a menţinut pur de veacuri şi care priveşte pe un englez de rînd ca un american pe un negru"* căsătorindu-se pentru bani. În astfel de pasaje desluşim ideea tîrgului, a bîlciului — simbol al societăţii burgheze — pe care Thackeray o va dezvolta pînă la proporţiile unei cuprinzătoare imagini artistice, în romane ca *Bîlciul deşertăciunilor.*

Cartea Snobilor conţine parcă în embrion toate romanele următoare ale lui Thackeray tocmai prin bogăţia faptelor de observaţie pe care le conţine. Capitolele din Pendennis, descriind viaţa tînărului Arthur la Oxford, sînt conţinute în pasaje ca acesta: *„Dacă, scumpe cititor, te gîndeşti ce adînc snobism produce sistemul universitar, vei admite că e timpul să atacăm aceste superstiţii feudale... fiindcă un băieţandru e lord, universitatea îi acordă o diplomă după doi ani, diplomă pe care un altul o dobîndeşte după şapte. Absolvenţii unor instituţii care eliberează astfel de certificate vorbesc cu un orgoliu care justifică eticheta de snob universitar: Iată ce sînt acum: cel mai bun specialist în greacă al celui mai mare colegiu al celei mai mari universităţi a celui mai mare imperiu din lume."*

Snobii politici, acei ce înscenează comedii electorale de felul celor evocate în romanul *Familia Newcome,* sînt nişte lachei, susţine Thackeray, adunînd laolaltă conservatori, liberali şi radicali. Orice îmbrăcăminte de ceremonie e asemănată de Thackeray cu o livrea. *„Şi cîtă vreme,* exclamă el exasperat, *credeţi că vor mai apărea cronici de curte şi vor mai exista acele ceremonii vechi cît lumea şi plictisitoare, descrise în astfel de cronici?"*

În toate romanele lui Thackeray vedem englezi în străinătate, englezi călătorind în Franța sau Germania cu suita de servitori după ei, jucînd cărți și ruletă în cazinourile localităților balneare, nedespărțiți de orgoliul britanic, de morga insulară, semn distinctiv al englezului ce călătorește exportînd snobismul. Foiletonul vorbind despre snobul englez pe continent era însoțit la apariția în revista *Punch* de două vignete caricaturale datorate lui Thackeray, prinzînd cîte un aspect specific al snobismului britanic. Prima ni-l arată pe călătorul nostru acasă, vînzînd pînză la tejghea ; cea de a doua la Bulogne, unde-și fumează cu aroganță și dezinvoltură pipa. *„Dacă aș fi francez, i-aș urî"*, exclamă Thackeray.

Caricaturist deopotrivă cu pana și creionul, Thackeray realizează unele portrete în care recunoaștem ceva din arta unui La Bruyère: *„Rolls, brutarul, care și-a deschis prăvălia în faubourgul Saint-Germain, nu primește decît carliști în brutăria lui și nici un francez sub rangul de marchiz"*. Astfel de caricaturi sînt numeroase și ele vădesc agerimea cu care prinde ochiul lui Thackeray grotescul, ridicolul unui tip sau al unei situații. *„Dacă Adevărul e Frumosul, e frumos să-i studiezi chiar și pe snobi"*, declară realistul ce și-a extras substanța artei din grotescul unei societăți, al cărei crez e parvenirea.

*

În anul 1848, Thackeray dă romanul *Bîlciul deșertăciunilor,* în care critica falselor valori sociale, tabloul realist al claselor posedente și verva satirică ating o perfecțiune niciodată atinsă pînă atunci sau după aceea în creația romancierului. Vehemența demascatoare a cărții trebuie s-o asociem, firește, cu atmosfera anului 1848, care în Anglia ca și pe continent, a însemnat un moment de afirmare a forțelor democrat-populare. Este anul cînd mișcarea char-

tistă, în urmă eşuată din cauza tendinţei reformiste mic-burgheze imprimate de lideri, atinge apogeul. În Londra şi, mai ales, în nordul industrial, amploarea mişcării muncitoreşti duce Anglia pînă în pragul revoluţiei. Deşi departe de chartism, ecoul mişcării proletare ca şi cel al revoluţiilor europene trebuie să fi străbătut pînă la Thackeray. Şi, dacă înrîurirea mişcării proletariatului englez n-a fost atît de puternică, încît să-l facă pe romancier a aduce problemele exploatării capitaliste în literatură, anul 1848 a răsunat destul de grav în conştiinţa lui Thackeray pentru a-l determina să scrie cel mai sarcastic rechizitoriu al claselor suprapuse din creaţia lui şi a epocii.

Titlul romanului *Bîlciul deşertăciunilor* aminteşte de o temă alegorică adesea folosită de scriitorii ce au privit în jurul lor cu ochi de critic. E vorba de compararea societăţii cu un bîlci, cu un tîrg, în care totul se vinde şi se cumpără, în care negustorii îşi strigă marfa în faţa dughenelor şi-şi înşală muşteriii. Comparaţia e ispititoare prin multiplele ei posibilităţi. Învălmăşeala bîlciului sugerează haosul social, stridenţa mărfurilor expuse ca şi a vocilor negustorilor, stridenţă menită să acopere calitatea îndoielnică a mărfurilor, evoca ipocrizia socială, iar necinstea tîrgurilor încheiate, mercantilismul lumii burgheze. De aceea alegoria bîlciului devine cu deosebire frecventă în literatură, din momentul dominaţiei relaţiilor burgheze. O găsim astfel în Anglia, chiar a doua zi după revoluţia burgheză, în opera lui Bunyan, care cu pietate populară şi în scrieri alegorice a arătat corupţia întîlnită în drumul prin viaţă, de sufletul omului simplu. În *Viaţa şi moartea domnului Badman* din 1680, alegoria bîlciului redă viziunea societăţii engleze de după revoluţia burghezo-puritană, cu mercantilismul ei crîncen, care putea să înfioare conştiinţa naivă a evlaviosului Bunyan.

Imaginea o regăsim în treacăt şi în partea întîi a *Faust*-ului lui Goethe. În *Noaptea Walpurgiei*, vrăjitoarea cu mărunţişuri îşi desface marfa funestă, strigînd:

Nu, domnilor, nu ne ocoliţi;
Ocazia n-o lăsaţi să scape.
Priviţi la lucruri mai de aproape;
Tot felul de minunăţii găsiţi.
O judeci marfa cu-o privire
Ca asta nu e alta-n lume.
Nimic nu ţin decît anume
Ce-aduce vrajba-n omenire.
Nici pumnal, în sînge nescăldat,
Nici cupă ce-ntr-un trup vînjos
Otrava ei să n-o fi strecurat,
Nici giuvaer, din minţi să n-o fi scos
P-o fată nici spadă, să nu-l fi ajuns
Prin spate pe duşman — şi să nu-l fi străpuns.

(Trad. *Laura Dragomirescu*)

Imaginea a avut o succesiune bogată. Într-o variantă a ei „lumea e teatru" a folosit-o şi Eminescu în *Glosă: „Privitor ca la teatru/Tu în lume să te-nchipui"... „Alte măşti, aceeaşi piesă"*. A folosit-o apoi într-o piesă alegorică Romain Rolland pentru a reda haosul, corupţia, frenezia sfîrşitului societăţii burgheze *(Liluli)*.

Din prefaţa intitulată *În faţa cortinei*, Thackeray ne dă înţelesul alegoriei. *„Aci se mănîncă şi se bea mult, oamenii se drăgostesc, se hîrjonesc, rîd şi dimpotrivă fumează, înşală, se iau la trîntă, dansează sau scîrţîie din vioară: vezi fanfaroni care-şi fac loc cu coatele, fanţi care ochesc femei, pungaşi de buzunare, poliţişti în urmărire, şnapani urlînd în faţa dughenelor... Da, acesta este Bîlciul deşertăciunilor, desigur nu un loc moral, şi nici foarte vesel, deşi foarte gălăgios."* Astfel de rînduri explică viziunea lui Thackeray asupra societăţii contemporane cu el, viziune grotescă, dar şi melancolia pe care o inspiră

această perspectivă, melancolie ce însoţeşte ca un curent subteran descrierea satirică a Bîlciului şi izbucneşte uneori sub forma unui scepticism dizolvant. *„Un om reflexiv din fire, care umblă printr-o astfel de expoziţie, socotesc că nu va fi copleşit de veselia lui sau de a celorlalţi. Un episod hazliu sau plăcut îl poate mişca sau amuza ici, colo — un copil drăguţ uitîndu-se la o baracă cu turtă dulce... — dar impresia generală e mai curînd de melancolie decît de bunăvoie. Cînd te întorci acasă te aşezi într-o dispoziţie sobră, contemplativă şi nu lipsită de îngăduinţă, şi-ţi vezi de cărţi sau de treburi."*

În cursul naraţiunii revine mereu ca un leit-motiv comparaţia cu bîlciul. Uneori patetică : *„O, Bîlci al Deşertăciunilor!"*, alteori sarcastică : *„Acesta, dragii mei prieteni şi tovarăşi, e plăcutul meu scop : să vă plimb prin Bîlci, să ne uităm împreună la dughene şi reprezentaţii ; şi după tărăboiul, după zgomotul şi veselia de acolo să ne întoarcem acasă şi ne simţim cu desăvîrşire nenorociţi în singurătate"*. Aluziile acestea nu revin numai în romanul de care vorbim acum. În *Pendennis*, în *Familia Newcome* comparaţia se menţine, ea parcurgînd toată creaţia lui Thackeray.

Subtitlul romanului *Bîlciul deşertăciunilor* este „o carte fără eroi". Şi subtitlul poate folosi tuturor romanelor lui Thackeray, chiar şi celor istorice. Dîndu-ne o cronică a societăţii dominate de criterii burgheze (din secolul al XVIII-lea pînă în zilele sale), Thackeray n-a descoperit decît idealuri mediocre, scopuri meschine şi egoiste. O astfel de societate i se părea incompatibilă cu eroismul şi el nu l-a atribuit nici chiar celei mai curate şi mai iubite dintre figurile sale, lui Esmond, personajul care dă numele celui mai izbutit roman istoric de Thackeray.

Acest subtitul trebuie să-l asociem însă şi cu o tendinţă generală a personalităţii literare a lui Thackeray : aceea de a sfîşia iluzia romantico-sentimen-

tală, răspîndită de epigonii romantismului englez (un Tennyson de exemplu). Ca antidot față de romantismul facil al acestora, Thackeray se întoarce ca spre un izvor dătător de sănătate spre realismul viguros al scriitorilor veacului al XVIII-lea, din a căror operă a sorbit vitalitate şi vervă satirică, pe care i-a evocat în pagini de antologie în *Umoriştii englezi ai secolului al XVIII-lea*. Şi iarăşi trebuie să vedem în acest subtitlu un protest împotriva idealismului „eroic" răspîndit de cărți ca *Eroii şi cultul eroilor* (1841) al lui Carlyle, pentru care însănătoşirea societății trebuia să însoțească apariția unei personalități puternice.

Cine împinge înainte această istorie comică, cum îşi numeşte Thackeray romanul, care sînt personajele cărții?

În primul rînd, umbrind pe toate celelalte prin forța personalității ei, Rebecca Sharp, Becky. Axîndu-se în jurul acestui personaj feminin, a cărui ascensiune şi decădere o descrie, *Bîlciul deşertăciunilor* devine istoria unei parveniri.

În literatura realismului critic, tipul arivistului social joacă un rol de seamă. Lăsînd în urmă pe Molière, care în *Burghezul gentilom* şi *Prețioasele ridicole* descrie fenomenul parvenitismului social aşa cum îl îngăduia secolul al XVII-lea, amintim în treacăt de romancierii secolului al XVIII-lea, care au făcut un loc însemnat în opera lor acestui fenomen. Aşa, de pildă, Fielding în *Jonathan Wild* dă viață unui ambițios lipsit de scrupule, unui bandit, a cărui carieră o asimilează cu cea a unui om politic şi-şi încheie moralizator romanul arătînd execuția personajului său. Literatura secolului al XIX-lea abundă în astfel de personaje. Ele înaintează cu uşurință pe scara onorurilor şi a puterii într-o societate atît de deschisă ascensiunilor miraculoase ca cea burgheză, de asemenea atît de propice prăbuşirilor subite. Stendhal descrisese un ambițios de un tip superior

în Julien Sorel. Deținător al unei adevărate forțe morale, Sorel este nevoit să-și calculeze fiecare mișcare a ascensiunii sale într-o societate care nesocotește meritele reale. Dar calculul nu e perfect, fiindcă nu prevede intervenția pasiunilor și Julien Sorel e condamnat. Mai mlădios, mai lipsit de scrupule, deși nu lipsit de forță e Eugène de Rastignac al lui Balzac. Ambiția lui de a cuceri cetatea Parisului, pe care o provoacă la luptă într-o noapte hotărîtoare, se realizează prin compromisuri și abjecțiuni. Lista ariviștilor din literatura secolului al XIX-lea e lungă și ea nu se încheie cu *Bel Ami* al lui Maupassant, care-și întrece în abjecțiuni predecesorii, pentru că ascensiunea lui se petrece într-o societate descompusă cum e cea burgheză intrată în faza imperialistă.

In romanul lui Thackeray ne aflăm în fața unui arivist feminin, cu mijloace de parvenire mai slabe, dar și mai puternice decît ale unui arivist masculin. Becky Sharp este fata unui pictor famelic și a unei dansatoare franceze, deci o oaie neagră ce nu putea să găsească un loc onorabil nici în societatea burgheză, nici în cea nobiliară engleză, ambele îngrădite de convenții și apărîndu-și ființa cu prejudecăți riguroase. Becky cunoaște înjosirea încă din școală, din distinsul colegiu al domnișoarei Pinkerton, adevărată universitate a snobismului, unde e ținută pentru cunoștințele ei de limbă franceză și unde plătește cu umilință cinstea de a frecventa aceeași școală ca și vlăstarele marii burghezii și ale nobilimii. Becky are precocitatea mizeriei și e interesant de notat că, dacă personajelor lui Dickens sărăcia le acordă o generozitate exemplară, Thackeray — cu mai puține iluzii în această privință — arată cum experiența mizeriei înăsprește și poate duce la cel mai crunt arivism social. Becky este prin urmare o snobă, de vreme ce își propune lucid să asalteze pe rînd fortărețele diferitelor stări sociale superioare stării ei. Sînt mulți snobi în romanul acesta. Becky

Sharp, fată de dansatoare pariziană, îşi atribuie din adolescenţă o origine nobiliară plasîndu-şi strămoşii francezi undeva în Gasconia; Joseph Sedley, fiu de negustor, funcţionar civil în India, se laudă cu prietenia lui Brummel, asul dandyismului; Rawdon Crawley, descendent al unei decăzute familii nobiliare, viitorul soţ al Rebeccăi, face greşeli grosolane de ortografie, dar e desăvîrşit la jocul de cărţi, vînătoare, dueluri sîngeroase; în lumea în care pătrunde Becky Sharp, o femeie fără avere şi dispreţuită pînă în ajun, începe să fie cultivată şi invitată la recepţii din momentul cînd se află că bunicul ei — om cu titlu şi avere — s-a îmbolnăvit şi că deci tatăl ei va deveni baronet. Marele negustor Osborne e fericit cînd află că fiul lui, George, cultivă soţii şi fiice de lord şi interzice acestuia căsătoria cu Amelia, fiica binefăcătorului său Sedley, pe care tot el, Osborne, l-a azvîrlit în prăpastia falimentului. În această lume faţada e totul, nobilii ruinaţi trăiesc elegant cu un venit de nimic pe an, împrumutîndu-se la cămătar, furnizori, servitori. Ipocrizia devine o a doua natură. Fetele pastorului Bute Crawdley, din vestita familie nobiliară, folosesc toate mijloacele feminine pentru a acapara doi bărbaţi cu stare. *„Doamna Bute se socotea una dintre cele mai virtuoase femei din Anglia şi priveliştea familiei ei fericite era edificatoare pentru străini. Fetele erau atît de vesele, de iubitoare, de bine crescute, de simple! Martha picta flori încîntător şi aproviziona jumătate din bazarurile de binefacere din ţinut. Versurile Emmei din Hampshire* Telegraph *erau gloria paginii de poezie. Fanny şi Matilda cîntau duete împreună, iar mama le acompania la pian, în timp ce alte două surori ascultau afectuos, ţinîndu-se de talie. Nimeni nu le vedea pe bietele fete repetînd duetele în intimitate. Nimeni nu o vedea pe mamă făcînd instrucţiune severă cu ele ore în şir."*
Cu aceeaşi dîrzenie cu care-şi pregăteşte fetele în vederea unor partide convenabile, doamna Bute ocupă

aproape milităreşte casa mătuşii bogate şi bolnave, domnişoara Crawley, nelăsînd pe nimeni să se apropie în perioada vitală pentru familie. E vorba doar de redactarea posibilă a unui testament. Convenţiile şi prejudecăţile devin arme în lumea snobilor : pentru cei ce aspiră să urce, arme de atac ; pentru posesorii de blazoane, arme de apărare împotriva năvalei noilor îmbogăţiţi. Becky Sharp, care pătrunde prin căsătoria cu Rawdone Crawley şi legătura adulterină cu lordul Steyne în cercurile cele mai înalte, se îmbracă în negru ori de cîte ori curtea regală întră în doliu. Convenţii şi prejudecăţi — iată ceea ce dă acestei lumi care se clatină iluzia eternităţii. De aceea nobilul englez şi marele burghez înnobilat se cramponează de aceste convenţii, le poartă după sine, le exportă oriunde îl trimite destinul. *„Cei care cunosc coloniile de englezi din străinătate ştiu că ducem cu noi orgoliul, pilulele, prejudecăţile, sosurile à la Harvey, piperul de Cayena, înjghebînd o mică Britanie oriunde ne stabilim."*

Dar să urmărim ascensiunea care o înalţă pe fata dansatoarei şi a pictorului din situaţia de pensionară gratuită a domnişoarei Pinkerton la cea de lady prezentată reginei Angliei. Prăbuşirea ei, mai rapidă, e un fenomen banal, care în romanul lui Thackeray nu se deosebeşte de dizgraţia oricărei curtezane.

Ascensiunea Rebeccăi se produce în etape, căci calculatoare şi strategă, fosta pensionară a domnişoarei Pinkerton nu-şi propune de fiecare dată decît scopuri realizabile. După ce a ieşit din curtea şcolii, unde n-a fost scutită de nici o umilinţă, nici chiar de grimasa servitorului şi rînjetul vizitiului, care ridică cu dispreţ cufăraşul vechi şi bătut de ploi al pensionarei gratuite, familia Ameliei, suava, blînda, pura ei colegă, i se pare un paradis pentru cîştigarea căruia merită să lupţi. Şi Becky, cu inteligenţa care o caracterizează şi mai ales cu darul neîntrecut al mimetismului, indispensabil oricărui arivist, îşi începe urcuşul. Flexibilitatea inteligenţei lui Becky îi îngăduie să joace orice rol, începînd cu cel al copilei naive şi ingenue, pe care i-l suge-

rează persoana Ameliei. Performanța e remarcabilă, dacă ne gîndim la capacitatea de ură a Rebeccăi, la promptitudinea cu care, jignită de domnișoara Pinkerton, îi răspunde acesteia în limba franceză, pe care o posedă perfect, pentru a o umili pe pretențioasa și ignoranta directoare. Din clipa cînd intră cu Amelia în cupeul care trebuie să ducă pe proaspetele absolvente în casa avută a negustorului Sedley, Becky Sharp devine o ființă tandră, răspunzînd pe același ton efuziunilor și sensibleriilor Ameliei. Tot acum, în cupeu, încolțește în mintea Rebeccăi gîndul de a se căsători cu fratele Ameliei, Jos, despre care nu știe decît că este un influent și avut funcționar civil întors din India în căminul părintesc. Și comentariul ironic al scriitorului, comentariu cu care el își însoțește permanent personajele, subliniază printr-o falsă justificare strategia Rebeccăi. *„Dacă domnișoara Rebecca Sharp se hotărîse în străfundul inimii să întreprindă cucerirea acestui masiv «beau» nu cred, doamnelor, că avem dreptul s-o blamăm, căci deși vînătoarea de bărbați e în general, și cu modestia cuvenită, încredințată de fetele tinere mamelor, amintiți-vă că domnișoara Sharp n-avea nici o rudă binevoitoare care să pună la cale aceste treburi delicate în locul ei și că, dacă nu-și făcea singură rost de un bărbat, nu era nimeni în lumea întreagă care să o scape de această grijă."*

Dorința de parvenire, care o stăpînește pe Becky, înăbușă cele mai firești reacții și aspirații tinerești în sufletul ei. Hotărîrea luată pe nevăzute în cupeu nu poate fi zdruncinată de apariția prea puțin seducătoare a leneșului, nepriceputului, lentului Jos Sedley, pe care ani de viață sedentară în serviciul civil indian l-au făcut inapt de a inspira sentimente amoroase. Dar Becky cîntă cu sentiment romanțe sentimentale pentru a ajunge, prin straturile de grăsime, pînă la inima fiului de negustor. Ea ciripește în cor cu candida Amelia și intră cu convingere în pielea fetiței romantice. Tentativa aceasta eșuează și, în clipa cînd pătrunde ca guvernantă pe poarta castelului Crawley, Rebecca

Sharp își propune cucerirea unei alte lumi, cu alte mijloace strategice și tactice. Cu inteligența ei practică știe să se facă indispensabilă bătrînului Crawley, să se impună rigidului Pitt Crawley și cu mijloace de seducătoare experimentată să-l cucerească pe Rawdone Crawley, vlăstar plin de speranțe, dar fără mijloace, al vechii familii nobiliare. Căsătoria secretă cu Rawdone îi aduce, în prima instanță, doar titlul nobiliar și făgăduiala unei ipotetice moșteniri din partea vicleneи, bogatei și mult lingușitei mătușe, domnișoara Crawley. Strălucirea blazonului familiei Crawley, oricît ar fi de ispititoare, n-o poate orbi pe Becky și de aceea împrăștiatul, incapabilul Rawdone Crawley e supus unei instrucții severe în vederea cuceririi averii domnișoarei Crawley.

În familia Crawley se cer calcule mai complicate, o strategie mai complexă decît în familia burghezului Sedley. Și Becky, apreciată pentru inteligența și umorul ei de domnișoara Crawley, atîta vreme cît era guvernantă, respinsă în clipa cînd intrusă în lumea nobiliară, devine o amenințare, începe o adevărată campanie. Ea dictează scrisorile docilului ei bărbat către mătușa venerată, îi corectează greșelile de ortografie, are grijă să-i ridice prestigiul în ochii familiei. De pe cîmpul de bătălie al Waterloo-ului, Rawdone trimite în Anglia trofee cumpărate cu cîțiva franci de Becky de la vînzători de astfel de relicve. Fiecare gest, fiecare pas e rezultatul unui calcul lucid. Nici o undă de sentiment nu tulbură precizia acestui calcul. Amintirea prieteniei pentru Amelia n-o împiedică pe Rebecca să încerce o aventură cu soțul acesteia, George Osborne, și nici amintirea aventurii să se gîndească după moartea lui George Osborne la încasarea unei polițe semnate de decedat. *„Voi încasa polița și apoi voi face o vizită bietei Emmy."* Și autorul comentează din nou: *„Dacă acesta este un roman fără erou, cel puțin să ne lăudăm cu o eroină. Nici un bărbat din armata engleză — nici chiar Marele Duce nu putea fi mai rece și mai cumpănit în prezența îndoielilor și dificultăților ca ne-*

clintita soție a micului aghiotant." Perspectiva de a rămîne văduva unui erou căzut pe cîmpul de luptă n-o înspăimîntă pe Becky. Un calcul minuțios îi arată că vînzarea cailor și efectelor soțului căzut, împreună cu pensia de văduvă îi vor îngădui să întîmpine cu demnitate doliul. Dar Rawdon Crawley nu cade pe cîmpul de bătălie și ambițiile Rebeccăi țintesc tot mai sus. Legătura cu depravatul Lord Steyne, care și-a cîștigat marchizatul la jocul de cărți, îi deschide ușile celor mai distinse saloane. Rebecca se bucură de o celebritate cu atît mai miraculoasă cu cît e susținută de o bază materială infimă. Moștenirea domnișoarei Crawley e departe și doar prin împrumuturi obținute de la servitori face Becky Sharp față obligațiilor ce decurg din noua-i poziție. Rawdone Crawley nu mai este colonelul Crawley, ci soțul doamnei Crawley. El se ocupă de copilul neglijat, el face comisioanele soției, devine un servitor fidel. Eșafodajul acesta strălucitor ridicat de Becky cu tenacitate de cîrtiță se prăbușește brusc. Într-o noapte, Becky pierde: soț, amant, avere, strălucire. În această sancționare a imoralității, recunoaștem presiunea moralei riguroase și puritane a Angliei victoriene, căreia nu o dată i-a plătit și Thackeray tribut. Ceea ce urmează e decăderea Rebeccăi, pe care o regăsim jucînd cărți, trăind mizer și înnodînd legături întîmplătoare și degradante în localitățile balneare și orașele continentului. În perioada decadenței, ea se agață o clipă de speranța salvării prin căsătorie cu același placid și obez Jos, dar legea inexorabilă a căderii corpurilor nu poate fi stăvilită.

Pe cine opune Thackeray acestui demon al arivismului? Pe Amelia? Personaj desuet, moștenit o dată cu resturile sentimentalismului burghez al secolului al XVIII-lea (pînă și numele e o moștenire) Amelia e atît de neconvingătoare, încît pînă și Thackeray se arată sceptic cu privire la rolul ei neutralizator. Prietenă tandră, fiică devotată, logodnică îngăduitoare, soție fidelă, mamă care nu precupețește sacrificiul. Amelia rămîne o apariție fadă și inconsistentă, o

urmașă a eroinelor lui Richardson, înrudită cu făpturile angelice, eternele victime de melodramă. Ea scrie interminabile scrisori de dragoste logodnicului șovăielnic, scrisori despre care autorul notează că erau pline de repetiții și concepute într-o gramatică îndoielnică. Dacă o ironizează adesea (închipuindu-și Bîlciul deșertăciunilor căscînd cînd citește povestea ei) Thackeray nu șovăie să folosească cele mai uzate șabloane sentimentale în legătură cu suava lui creatură. După moartea lui George, Amelia se desparte de copilul iubit și-l dă în creștere bogatului burghez Osborne. Seara privește din stradă fereastra luminată a odăii copilului, apoi se duce acasă și-l visează pe micul Georgy. E o fiică ideală și, după falimentul tatălui, îngrijește de acesta înfruntînd sărăcia și disprețul opiniei etc., etc..

Nici Dobbin, lealul, discretul, bunul Dobbin, prietenul lui George, Dobbin care o iubește din umbră pe Amelia și o cucerește în ultimele pagini ale romanului, nu echilibrează prin prezența lui balanța romanului ce înclină mereu spre personaje negative. Dobbin e un personaj care poate figura cu cinste într-un roman al lui Dickens. E un umil, un modest, pentru care sacrificiul e o condiție firească. E stîngaci și neîndemînatic, dar are o inimă de aur și se întoarce din India unde a slujit ca ofițer, pentru a o salva pe Amelia nu numai de sărăcie, dar și de amintirea lui George Osborne, soțul ei mort. Totuși Dobbin ocupă un loc prea mic în economia romanului, e un om cu un orizont prea limitat, pentru a deveni un erou în această carte fără eroi. În *Bîlciul deșertăciunilor* se cuvine să evolueze firesc cei răi, egoiști, ridicoli și necinstiți. Romanul lui Thackeray realizează o cuprinzătoare tipologie și, cu excepția lumii celor exploatați, categoriile sociale ale Angliei trăiesc diferențiate cu subtilitate prin personaje numeroase și vii. Traiectoria lui Becky Sharp străbate societatea engleză și însoțind-o în drumul ei, poposim în case

de negustori avuţi sau faliţi, de bancheri, nobili scăpătaţi, lorzi influenţi şi, mai ales, printre snobi.

Tragedia lui Sedley, prăbuşit la bursă de forţa puternicului Osborne, redă ceva din dinamica socială a unei epoci de ascensiuni fabuloase şi crahuri zdrobitoare. Sedley e ruinat. La licitaţia prin care i se scoate în vînzare averea, bătrînul Osborne, fostul lui funcţionar, astăzi agent al ruinei lui, cumpără vinurile faimoase din pivniţa fostului patron. Din momentul ruinei lui Sedley, căsătoria lui George Osborne cu Amelia e ameninţată. Bătrînul Osborne, snob ireductibil, care consultă Peerage-ul după fiecare nouă cunoştinţă şi-şi înfloreşte conversaţia cu numele tuturor lorzilor pe care i-a întîlnit vreodată, socoteşte căsătoria fiului său cu fiica fostului patron, astăzi falit, o mezalianţă. E o nouă versiune a tragediei lui Romeo şi Julieta, în lumea mediocră şi mercantilă a Angliei victoriene. Noii Capuleţi şi Montague se exprimă în cifre: *„E clar, pînă cînd nu văd cele zece mii de lire ale Ameliei pe masă, nu te însori cu ea"*. Tragedia unui Sedley, Thackeray o integrează în şuvoiul larg al evenimentelor politice. Speculaţiile lui sînt zădărnicite de reîntoarcerea lui Napoleon din primul exil, de reactualizarea primejdiei pe care o reprezentau războaiele napoleoniene pentru burghezia engleză. *„Da, Napoleon joacă ultima carte şi o dată cu ea şi fericirea Ameliei Sedley"*.

Din lumea lui Osborne distanţa pînă în cea a posesorilor de blazon nu e mare şi ambiţia celor ca Osborne e tocmai desfiinţarea ei. De altfel posesorii de blazon nu se opun. Cînd află ştirea căsătoriei nepotului ei cu o guvernantă săracă, domnişoara Crawley exclamă: *„Cu rangul şi distincţia lui ar fi putut lua o fată de berar cu un sfert de milion zestre"*. În lumea aceasta sentimentele n-au ce căuta. Dragostea la început promiţătoare a lui George şi a Ameliei încearcă să se salveze printr-o căsătorie pe care numai moartea lui George o fereşte de catastrofă. Superficial, poseur, cuceritor ieftin (*„era în stare să spună că e*

o seară caldă sau să-și invite partenera la o înghețată, cu un ton atît de trist și de confidențial, de parcă i-ar fi anunțat acesteia moartea mamei ei sau ar fi pregătit o declarație de dragoste"), slab și receptiv la argumentele tatălui său, George nu putea fi divinizat decît de un suflet candid ca al Ameliei. Singura poveste de dragoste din roman se pulverizează astfel, neluminînd cu nici o rază urîtul existenței dominate de bani. Dar să urcăm mai departe alături de Becky scara socială.

Într-o scrisoare, Rebecca rezumă cu precizia ei obișnuită atmosfera din castelul unde a intrat ca guvernantă. *„Lady Crawley împletește ca de obicei la ciorapi, Sir Pitt se îmbată în fiecare noapte... Mr. Crawley citește predici seara, se încuie în odaia lui dimineața sau călărește prin comitat, predicînd administratorilor."* În această lîncezeală se așteaptă două evenimente: moartea bătrînului Crawley, care-l va transforma pe Pitt în lord și moartea domnișoarei Crawley, al cărei testament pîndit cu înfrigurare trebuia să fericească una din ramurile familiei.

În lumea lordului Steyne, ultima etapă a ascensiunii Rebeccăi, aparențele sînt mai fastuoase, pentru că ascund realități mai groaznice: un fiu degenerat, un tată depravat. Să fii invitat la un bal la Gaunthouse e o cinste pentru oricine. *„E un om imoral,* spune un lord surorii sale, vorbind despre Steyne, *dar dă-l naibii, are cel mai bun Sillery sec din Europa!"* Cu scepticismul lui obișnuit autorul comentează: *„Într-un cuvînt, oricine se duce la acest mare om — firește oricine e invitat: așa cum tu, cititorule (să nu spui nu), sau eu scriitorul acestor rînduri m-aș duce dacă aș avea o invitație."* Alături de Becky pătrundem în empireul regalității britanice. Republicanul Thackeray, care a scris în *Cei patru George* pagini de virulența unui pamflet antiregalist, nu-și stăpînește nici aci ironia. *„Care au fost împrejurările întrevederii între Rebecca Crawley, născută Sharp și Imperialul ei Stăpîn, nu se cuvine să relateze o pană atît de slabă și*

neexperimentată ca a mea. Ochiul orbit se închide în fața acestei Idei Mărețe. Respectul plin de realitate și decența spun chiar și imaginației să nu privească prea iscoditor și îndrăzneț în sacra sală de audiențe, ci să se retragă în grabă, tăcută, respectuoasă, cu plecăciuni adînci dinaintea Augustei Prezențe." Prezentarea satirică a lumii posedente justifică deplin și titlul și subtitlul romanului. Thackeray nu lasă cititorului nici o iluzie cu privire la posibilitatea sentimentelor autentice, a acțiunilor dezinteresate, a unor instituții necorupte în această lume. Nici una din iluziile menținute de romantismul epigonic în Anglia, în anii cînd scrie Thackeray, nu mai supraviețuiește. Dragoste, prieteni, educație, căsnicie — totul apare în *Bîlciul deșertăciunilor* infectat de calculul „rece și egoist".

Caracterele esențiale ale societății engleze, dezvăluite în foiletoanele *Cărții snobilor,* apar aci, în această nouă Carte a snobilor, prin mijlocirea unor personaje asupra cărora viziunea de satiric și caricaturist a scriitorului își pune amprenta. Prima apariție a lui Jos Sedley ține de domeniul caricaturii și ne închipuim cu ușurință imaginea grafică realizată chiar de Thackeray care-și ilustra singur romanele. În fața grăsunului puhav, încălțat în cizme și cu capul înfundat în eșarfe imense care-i astupă nasul, îmbrăcat într-o haină verde cu nasturi mari cît piesele de o coroană, Rebecca exclamă destul de tare pentru a fi auzită : *„Ce bărbat frumos!"* Grotescul cuprinde nu numai făptura greoaie a dandyului obez, dar și intențiile Rebeccăi. De un grotesc inegalabil sînt toate episoadele legate de urmărirea moștenirii domnișoarei Crawley de către diferitele ramuri ale familiei. Nici înclinația spre caricatură, care devine uneori șarjă și nici resturile sentimentalismului vădite în realizarea unui portret ca al Ameliei nu-i tocesc lui Thackeray ascuțișul penei de realist. Portretul Rebeccăi Sharp reprezintă un studiu realizat cu mijloace desăvîrșite — al arivismului. Rămînînd un tip de arivist creat de condițiile Angliei lui Thackeray, Becky Sharp nu pierde nimic din feminita-

tea ei. Aventurieră și actriță desăvîrșită, îngrozindu-ne prin duplicitatea ei, Becky ne captivează adesea prin flexibilitatea inteligenței și prin rafinamentul ei nu lipsit de farmec. Ea e fără îndoială prezența majoră a romanului și forța personalității ei umbrește celelalte personaje.

Din această călătorie prin *Bîlciul deșertăciunilor* cititorul iese năucit de vălmășag, îngrozit de monștrii văzuți. Dar mai presus de toate, dominat de un sentiment de adîncă tristețe. L-a însoțit prin toată călătoria, asemeni unui cicerone experimentat, dar sceptic, glasul romancierului, ironic, sarcastic, uneori înduioșat, alteori mînios. *„Pe măsură ce-mi prezint caracterele, să-mi fie îngăduit, ca un om și ca un frate, nu numai să le recomand, dar din cînd în cînd să cobor de pe estradă (sîntem într-un teatru de bîlci) și să vorbesc despre ele : dacă sînt bune și de treabă să le iubesc și să le strîng mîna, dacă sînt neghioabe, să rîd în taină făcînd cu ochiul cititorului, dacă sînt păcătoase și fără inimă, să le ocărăsc cu cele mai aspre cuvinte pe care le îngăduie politețea."* Rîsul e într-adevăr sancțiunea pe care o primesc personajele bîlciului lui Thackeray. Nu destinul de curtezană decăzută e pedeapsa Rebeccăi, nu recunoașterea propriilor greșeli și căința tardivă e pedeapsa tardivă a bătrînului Osborne. Cititorul știe că în *Bîlciul deșertăciunilor*, nu toți arviștii se prăbușesc, nu toți bogătașii hapsîni se căiesc. Sancțiunea lor e rîsul lui Thackeray care-i condamnă pentru eternitate la pieire.

Imaginea satirică a Bîlciului, revine și în următoarele două romane: *Pendennis* din 1852 și *Familia Newcome* din 1854. Scriitorul ne însoțește mai departe prin *Bîlciul deșertăciunilor* și satira snobismului rămîne temă majoră. Dar ea se exercită cu mai puțină vigoare. În *Pendennis* romancierul vădește un scepticism obosit, cînd își privește cu simpatie și îngăduință personajul, pe tînărul Arthur Pendennis, cînd încuviințează resemnat compromisul ce caracterizează existența acestuia.

Momentul marii lucidităţi a trecut. S-a stins, în conştiinţa scriitorului, ecoul anului 1848 şi acum el priveşte cu o tristeţe colorată, sceptic, tabloul societăţii burgheze, pe care-l atacase în romanul precedent cu înverşunarea celui ce se crede chemat să dărîme.

Şi în acest roman snobismul, asaltul dat de burghezie pentru cucerirea prestigiului ce-l dă patina nobiliară, îşi găseşte un reprezentant convingător. Maiorul Pendennis, mentorul lui Arthur întru înţelepciune mondenă, e mîndria familiei, e o instanţă supremă în materie de etichetă, fiindcă prin el se stabileşte legătura unor burghezi veleitari cu „lumea cea mare a Londrei, cu eleganţa". Maiorul Pendennis rămîne burlac. În calitate de dandy recunoscut, are acces în lumea celor cu blazon, acces care i-ar fi refuzat ca simplu tată al unei familii burgheze. Maiorul studiază cu aplicaţie Pedigree-ul şi spune cu gravitate nepotului şi învăţăcelului său, Arthur Pendennis: *„Băiatul meu, niciodată nu e prea devreme ca să-ţi începi studiile genealogice"*. Cu aceeaşi seriozitate îl felicită pe Arthur, după prima apariţie a acestuia în lumea nobiliară, pentru aluzia binevenită la bătălia de la Azincourt, în care s-a distins un strămoş al gazdei, aluzie strecurată de Arthur în conversaţie. Experimentatul maior îl îndreaptă pe Arthur Pendennis spre căsătoria cu cea pe care o socotea fiica unei familii cu blazon şi moştenitoarea *in spe* a unei mari averi. Vorbeşte Maiorul — glasul înţelepciunii: *„Uită-te la căsătoriile de dragoste. ...E cunoscut că cei care se iau din dragoste se ceartă cel mai tare după aceea... Important în căsătorie este ca oamenii să fie de acord că trebuie să-şi fie de folos unul altuia, adică soţia să aducă mijloacele şi soţul să se bucure de ele... Asta numesc eu legătură înţeleaptă. Doi oameni de felul acesta au ce vorbi cînd se întîlnesc. Dar însuşi Cupidon — dacă să zicem Blanche şi Pen ar fi Cupidon şi Pische — după cîteva seri ar începe să caşte presupunînd că n-ar avea alt subiect de conversaţie decît sentimentul."*

Conturat cu condeiul de ironist pe care i-l cunoaştem lui Thackeray din romanul anterior, maiorul Pendennis se bucură de îngăduinţa romancierului. Acesta îi acordă diploma de monden experimentat, de raisonneur al cărui cuvînt reprezintă, din păcate, în societatea descrisă, glasul raţiunii. Filozofia lui, filozofie în esenţă practică, este singura pe care adoptînd-o te poţi acomoda cu legile unei societăţi nemiloase. Această funcţie de raisonneur o va păstra maiorul Pendennis şi în următorul roman *Familia Newcome,* unde îl regăsim şi unde burlacul îmbătrînit va fi privit ca un oracol în materie de comportament monden şi experienţă în viaţă.

Acest as al snobismului, care se mîndreşte că celebrul dandy Brummel i-a cerut pe vremuri adresa spălătoresei, orbit fiind de strălucirea lenjeriei maiorului, e dascălul tînărului Arthur Pendennis, de fapt personajul principal al romanului. Arthur e fiul unui medic, care se laudă că-şi poate urmări strămoşii pînă în timpul Druizilor. Avînd ambiţia de a fi socotit „un gentleman" modestul doctor achiziţionează o galerie de portrete pe care le atîrnă pe pereţii sufrageriei de stejar şi pe care le decretează ale străbunilor. Mama lui Arthur, Helene, descendentă sărăcită a unei familii mai autentic nobiliară decît a chirurgului, e o creatură de roman sentimental. Angelică, la fel ca şi Amelia din *Bîlciul deşertăciunilor,* ea devine întruchiparea tandreţei şi a spiritului de sacrificiu matern, trăieşte şi moare conform obiceiurilor contractate de la eroinele romanelor lui Richardson. Însă în timp ce pe Amelia Thackeray nu o lua întotdeauna în serios, ba uneori o ironiza ca pe un personaj desuet, pe Helene, Thackeray o oferă drept model, ba chiar îi împărtăşeşte prejudecăţile. O dată cu Helene, el dezaprobă înclinaţia vremelnică pe care tînărul Pendennis o manifesta pentru nevinovata Fanny, fata portăresei. Şi cititorul trebuie să înţeleagă că un fiu bun n-are drep-

tul să jignească o mamă iubitoare şi nobilă, căsătorindu-se cu o fată din popor.

Arthur el însuşi e un tînăr superficial şi influenţabil. El vădeşte vagi înclinaţii literare, care nu ating forţa unei vocaţii. La începutul tinereţii trăieşte o idilă cu o actriţă, idilă al cărei sfîrşit nefericit nu zdruncină prea profund echilibrul tînărului. În general, romancierul nu atribuie creaturii sale sentimente mai adînci decît poate suporta inima sa uşuratică. *„Cînd un gentleman îşi frămîntă creierul pentru a găsi o rimă la cuvîntul durere... necazurile lui sînt mai aproape de a lua sfîrşit decît îşi închipuie el."* Pendennis nu excelează nici la învăţătură. Anii petrecuţi la Oxbridge (citeşte Oxford) îi prilejuiesc lui Thackeray cîteva pagini satirice cu privire la atmosfera din cetatea universitară, dar nu-i prilejuiesc lui Arthur obţinerea unei diplome. O diplomă poate cel mult să-i confere maiorul Pendennis, care-l creşte în respectul valorilor preţuite de un adevărat dandy. Temporar, Arthur Pendennis devine un dandy. El spune, adoptînd crezul unchiului: *„La Roma trebuie să faci aşa cum se face la Roma.“* De aceea Arthur acordă o grijă deosebită aspectului său vestimentar, îşi schimbă cu aceeaşi uşurinţă ca şi hainele părerile politice. (Dintr-un tory pasionat, devine liberal. Se declară dantonist, îşi exprimă satisfacţia pentru soarta lui Ludovic XVI ca şi pentru a lui Carol I Stuart.) Între timp uită de afecţiunea prietenei din copilărie, Laura, fiica adoptivă a mamei lui care i-a fost destinată. În schimb Arthur nutreşte speranţa de a deveni soţul moştenitoarei unei averi adunate în India, moştenitoare care o dată cu titlul îi va aduce şi un loc în Parlament.

Aceste slăbiciuni, pe care autorul le socoteşte omeneşti, nu-l pot împiedica să-şi simpatizeze creatura. Dacă e superficial, snob, cheltuitor, Pendennis nu e lipsit de calităţi şi prietenia lui cu generosul, înţeleptul Warington, descendentul sărăcit al unei vechi familii nobiliare, îi face cinste. Pînă la urmă, un con-

curs de împrejurări neprevăzute, în care purtarea lui Arthur nu e lipsită de lealitate, îl aduc pe tînărul nostru alături de Laura, prietena adevărată, de care nu se va mai despărţi.

Pendennis nu e un erou, fireşte. O recunoaşte cu oarecare tristeţe şi romancierul, spunînd : *„Preacinstitul cititor a observat de mult că* (Pendennis) *nu e mai erou decît oricare dintre noi"*. Pentru lipsa lui de eroism, Thackeray învinuieşte prin urmare societatea mercantilă şi prozaică. Fidel discipol al maiorului Pendennis, Arthur spune prietenului său Warington, acesta un rigorist moral în ceea ce-l priveşte, indulgent însă cu scăderile celor din jur : *„De ce să nu accept lumea în care trăiesc şi să nu mă supun condiţiilor societăţii în care şi de pe urma căreia trăim?... Ascultă-mă, eu iau lumea aşa cum e şi, aparţinîndu-i, nu mă ruşinez de ea."* Spre deosebire de zbuciumatul prinţ al Danemarcei, ale cărui cuvinte le parafrazează, placidul Pendennis conclude : *„Dacă lumea a ieşit din ţîţîni, am eu chemarea sau puterea s-o îndrept?"* Şi văzînd cum cei mai înverşunaţi politicieni se calmează, cum cei mai răsunători oratori radicali amuţesc, cum cei mai fervenţi liberali devin conservatori, Pendennis se retrage pe poziţiile unui scepticism neangajant : *„Se pare că scepticismul meu e mai respectabil şi mai modest decît revoluţionarismul altora"*. Fireşte, Pendennis nu e un căutător al absolutului, nu e un personaj romantic şi viaţa lui n-are nimic din patosul unui luptător. *„Da... eu iau lucrurile aşa cum sînt şi lumea, şi actele parlamentului, tot aşa cum sînt; şi-am intenţia să-mi iau o nevastă, dacă găsesc vreuna, fără să fiu îndrăgostit ca un nebun de ea şi fără să stau la picioarele ei ca un nerod. Nu vreau s-o ador ca pe un înger, nu mă aştept să găsesc un înger. Vreau să fiu bun cu ea şi curtenitor şi aştept bunătate şi tovărăşie plăcută în schimb."*

Idealul lui Pendennis e mediocru, fiindcă Thackeray socoteşte că o societate mediocră şi prozaică nu e pro-

pice pentru creşterea eroilor. Constatarea acestei mediocrităţi e însoţită din partea lui Pendennis de o melancolie care ni-l face simpatic. Există o cinste în mărturisirea lui, pentru care îl preţuim pe acest om slab ; aşa cum îl preţuieşte şi autorul său : *„Nu sînt Moise, n-am nici o lege de adus poporului de pe munte din partea cerului. N-am ce căuta pe munte, n-am nimic de conducător sau reformator al omenirii. Credinţa mea nu e destul de puternică pentru asta ; dar nici vanitatea şi ipocrizia. Nu voi spune minciuni, asta făgăduiesc, nu fac decît să le încuviinţez pe cele care sînt necesare şi trec drept curente...“* Îl regăsim pe Pendennis în următorul roman, unde istoriseşte el însuşi cu experienţa de viaţă cîştigată, povestea familiei Newcome. Ultimele rînduri ale romanului *Pendennis* împrăştie acea melancolie sumbră, acea descurajată tristeţe, care va fi de acum înainte a tuturor romanelor lui Thackeray. *„Dacă cei mai buni oameni nu cîştigă marile premii ale vieţii, noi ştim că aşa a fost hotărît de marele organizator al loteriei. Recunoaştem şi vedem zilnic cum cei făţarnici şi netrebnici trăiesc şi prosperă, în timp ce cei buni sînt îndepărtaţi, iar cei dragi şi tineri pier înainte de vreme, — desluşim în viaţa fiecărui om fericirea ciuntită, căderile dese, străduinţele sterpe, lupta dintre drept şi nedrept, în care cel tare adesea cade şi cel iscusit dă greş; vedem flori frumoase în locuri infectate, după cum în lumea celor mai înalte şi minunate averi vedem flagelul viciului şi josniciei, şi petele răului ; şi, cunoscînd cît de mărunt este cel mai bun dintre noi, să întindem o mînă miloasă lui Arthur Pendennis, cu toate greşelile şi scăderile lui, lui Pendennis, care nu pretinde să fie un erou, ci doar un om, un frate.“*

*

Istoria familiei Newcome pe care o povesteşte Pendennis, după ce viaţa i-a domolit neastîmpărul, ne surprinde prin aceleaşi trăsături. Pe de o parte crîmpeie

realiste de viaţă, comentate ironic de cel care continuă să vadă societatea sub înfăţişarea unui bîlci, pe de alta tristeţea pe care destinul oamenilor în această lume o împrăştie. Luminată de figura cuceritoare zugrăvită cu simpatie, a lealului colonel, istoria familiei Newcome este istoria unor înfrîngeri. Cele trei ramuri ale familiei Newcome reprezintă trei etape în drumul burgheziei engleze. O ramură, cea al cărui şef este Sir Brian, a cucerit fortăreaţa titlului. Director de bancă, Sir Brian e membru al Parlamentului şi soţul descendentei unei ilustre familii nobiliare. Fiul lui e un dandy desăvîrşit, un snob arogant care se laudă cu un strămoş închipuit al familiei Newcome, ce ar fi avut cinstea de a fi fost bărbierul lui Wilhelm Cuceritorul. Hobson Newcome, fratele lui Sir Brian, deşi bancher ca şi fratele său, e lipsit de strălucirea pe care o dă blazonul. Un sentiment de inferioritate, exteriorizat prin invidie, caracterizează întreaga sa familie. Soţia lui imită prin conversaţie şi îmbrăcăminte familia lui Sir Brian, pe care o bîrfeşte cu fervoare. Al treilea frate — frate vitreg — colonelul Newcome, e un om care a pornit de la un nivel inferior. A servit în armata din India, s-a luptat cu greutăţi. Cu figura lui de Don Quichotte, colonelul rămîne simpatic chiar după ce întemeiază o bancă în India de ale cărei beneficii se va bucura nu atît el, cît fiul lui iubit Clive şi alţi mulţi nevoiaşi. Şi tocmai pentru că l-a gîndit ca pe o figură luminoasă, Thackeray nu încununează cu succes eforturile de parvenire ale colonelului Newcome. Banca e falimentară şi colonelul îşi sfîrşeşte cu seninătate viaţa în sărăcia şi austeritatea unei aşezări religioase.

Clive Newcome, fiul colonelului, e un tînăr înrudit cu Pendennis. Pictor înzestrat cu oarecare talent, dar nu mistuit de focul sacru, Clive e generos, cinstit, mai capabil de sentimente trainice decît Pendennis, dar slab şi uşor de abătut din drumul său. Dragostea pentru vara lui, Ethel Newcome, fiica lui Sir Brian, îl urmăreşte toată viaţa, nu îndeajuns însă pentru a-l

opri în faţa unei căsători convenţionale, pe care o doreşte tatăl său.

O „slăbiciune generoasă" cum spune Thackeray îl caracterizează. Figura lui cîştigă de pe urma dispreţului cu care se alege din partea familiei şi a cercurilor înalte din pricina profesiunii de pictor. Dacă la capătul rătăcirilor şi neînţelegerilor cei doi vechi îndrăgostiţi Ethel şi Clive se regăsesc, după moartea soţiei acestuia, în ultimele pagini ale cărţii, autorul pare a-şi cere scuze pentru acest happy-end convenţional. *„Pentru dumneata, scumpe prieten, lucrurile sînt aşa cum le doreşti. Poţi să-ţi orînduieşti ţara ficţiunii după gustul dumitale. Ori ce îţi place se întîmplă aci. Oamenii păcătoşi mor la momentul potrivit (de pildă, moartea lui lady Kew a fost ticluită, fiindcă dacă n-ar fi murit, nu înţelegi că Ethel s-ar fi măritat cu Lordul Farintosh în săptămîna următoare?). Oamenii supărători sînt scoşi din cale; cei săraci sînt răsplătiţi, iar parveniţii sînt puşi la locul lor în ţara ficţiunii... A, fericită, încîntătoare ţară a ficţiunii, unde se întîmplă toate acestea! Prietene cititor: Fie ca tu şi autorul să vă întîlniţi o dată în viitor acolo!..."* Dar cu toate bobîrnacele pe care le dă autorul evenimentelor pentru a-i reuni pînă la urmă pe cei doi îndrăgostiţi, acum maturizaţi de experienţă, finalul cărţii nu răspîndeşte bucurie, ci aceeaşi tristeţe resemnată de care vorbeam, în legătură cu *Pendennis*. Această tristeţe e însufleţită de scăpărări de ironie, pe care imaginea bîlciului, uneori înlocuită, în acest roman, cu aceea a unei menajerii o solicită penei lui Thackeray. Unele pagini ale romanului par ilustrarea prin episoade a observaţiilor din *Cartea snobilor*. Barnes Newcome se încadrează categoriei snobilor de club şi scenele de club evocate sînt creioane demne de talentul caricaturistului. Nobilimea îşi găseşte o ilustră reprezentantă în Lady Kew, bunica lui Ethel, tiran al familiei, care-şi asupreşte nepoţii şi le hotăreşte soarta fluturîndu-le înaintea nasului făgăduiala moş-

tenirii. E o soră vrednică a domnişoarei Crawley din *Bîlciul deşertăciunilor.*

Plimbîndu-se cu bunica ei, Lady Kew, prin sălile unei expoziţii de pictură, Ethel spune privind bileţelul verde din colţul tablourilor, cu indicaţia „Vîndut“ : *„Noi, fetele din lumea bună, cînd ne arătăm, ar trebui să purtăm bileţele verzi prinse de spate cu cuvîntul «Vîndută» scris pe ele. Ştii, asta ar preveni o mulţime de încurcături şi necazuri. Şi la sfîrşitul sezonului, posesorul ne-ar ridica şi ne-ar duce acasă.“*

*

Atracţia lui Thackeray pentru secolul al XVIII-lea pe care l-a evocat în romane istorice şi eseuri are o dublă semnificaţie. Pentru cel ce întreprindea o cronică a lumii fără eroi, a lumii burgheze, veacul al XVIII-lea era începutul, perioada cînd se puneau bazele Angliei moderne. În acea a doua zi de după revoluţia burgheză, i-a plăcut lui Thackeray să desluşească trăsăturile încă neevoluate ale lumii contemporane cu el şi să prindă cu ochiul unui pictor de moravuri ce aminteşte de Hogarth instantanee prevestind Bîlciul vanităţilor de mai tîrziu. Secolul al XVIII-lea îi mai oferea atmosfera neconstrînsă, mai liberă de convenţii, atmosferă generată de o burghezie ce nu se îngrădise încă în convenţii la fel de rigide ca cele aristocratice. Era un secol tumultuos, secolul în care Anglia patriarhală avea să piară sub presiunea unor noi forţe, făcînd loc Angliei moderne, Angliei industriale. Tumult, cruzime, pasiuni dezlănţuite, naşterea unei noi ierarhii de valori, toate acestea erau ispititoare pentru pana unui pictor de moravuri. Şi găsim în opera lui pagini unde evocarea atmosferei secolului al XVIII-lea se face cu o autenticitate şi cu un simţ istoric ce îndreptăţesc cuvintele scriitorului care afirma că se simte la fel de liber în secolul al XVIII-lea ca şi în al XIX-lea, că petrece ziua într-un veac şi seara în celălalt. Interesant e că efervescenţa secolu-

lui precedent, cu tot ceea ce implica el ca brutalitate dar și ca spontaneitate o opune adesea Thackeray convenționalismului încorsetat, ipocriziei și puritanismului victorian, exprimînd nu satisfacția față de epurarea moravurilor, ci mai degrabă regret față de pierderea acelei pofte nestăpînite de viață, acelei vijelioase vitalități. „*Nu putem spune — dumneavoastră n-ați suporta să aflați adevărul întreg despre acei oameni și acele obiceiuri — n-ați îngădui într-un salon englez, sub domnia reginei Victoria, un gentleman ales sau o lady distinsă din timpul reginei Ana, sau să auziți ce auzeau și ce spuneau oamenii aceia, așa cum n-ați suporta să primiți în casa dumneavoastră un englez din vremuri străvechi.“ (Umoriștii englezi ai secolului al XVIII-lea.)*

Pentru că istoria înseamnă pentru Thackeray istoria vie a oamenilor, istoria moravurilor, el privește cu scepticism Muza istoriei și se adresează cu încredere celor mai autentice documente, care sînt pentru el mărturiile oamenilor și literatura. „*O, fiică venerabilă a Mnemosinei, mă îndoiesc de fiecare afirmație făcută din ziua cînd domnia ta ai devenit muză! Cu toate aerele tale grave, cu toate pretențiile tale înalte, nu ești nici cu o fărîmă mai vrednică de încredere decît unele dintre surorile tale mai ușurele, spre care partizanii tăi privesc cu dispreț. Mă inviți să ascult discursul unui general către soldații săi. Fleacuri! Nu l-a scris el, așa cum Turpin nu și-a scris orația funebră la Newgate. Rostești panegiricul unui erou: sînt sceptic și spun că-l măgulești în mod jignitor. Rostești condamnarea unui caracter slab. Sînt neîncrezător și gîndesc că ai prejudecăți și ții partea celor mari. Îmi oferi o autobiografie. Am îndoieli cu privire la toate autobiografiile pe care le-am citit vreodată; poate cu excepția celei a domnului Robinson Crusoe, marinarul, și a scriitorilor din categoria lui. Aceștia nu au interes să se pună bine cu publicul sau cu propria lor conștiință; nu au de ce să ascundă adevărul sau să-l spună pe ju-*

mătate... Iau un volum al doctorului Smollett sau un volum din Spectatorul *şi spun că ficţiunea transmite mai mult adevăr în soluţie decît volumul care pretinde că e adevărat. Din cărţile de ficţiune scot adevărul vieţii timpului; în moravurile, mişcarea, îmbrăcămintea, plăcerea, rîsul, ridicolul unei societăţi trăiesc timpurile vechi şi eu călătoresc prin vechea Anglie. Oare cel mai cu greutate istoric poate face mai mult?"*

Cu aceste mijloace evocă istoria şi Thackeray. Atmosfera literară a secolului al XVIII-lea o reconstituie în *Umoriştii englezi* evocînd viaţa de toate zilele a Londrei de atunci. Găsim în eseurile reunite aci aprecieri fine despre opera umoriştilor din secolul al XVIII-lea, dar aflăm în acelaşi timp şi cum arătau străzile Londrei, în ce taverne se adunau scriitorii, cum se îmbrăcau, cum vorbeau, cum erau urmăriţi de creditori, care dintre ei au rămas boemi toată viaţa, făcînd muncă de negru prin redacţii, care au avut parte de un protector. Şi această evocare se face cu ochii unui umorist, cu ochii scriitorului englez al secolului al XIX-lea cel mai apt să facă portretul prietenilor şi înaintaşilor săi întru literatură realistă şi satirică: Swift, Fielding, Smollett, Sterne.

În romanele istorice, Thackeray rămîne romancierul snobismului, pictor de moravuri şi creator de atmosferă şi, în ciuda specificului genului, care pretinde evocarea unor fapte importante şi a unor personaje eroice, cronicarul unei epoci fără eroi.

Personajul care dă numele primului roman istoric, colonelul Esmond, este unul dintre cele înfăţişate cu cea mai mare căldură de Thackeray, pentru că prin el romancierul şi-a spus adesea părerile. Esmond povesteşte la persoana întîi evenimentele furtunoase pe care le-a trăit în frămîntata epocă cu care s-a încheiat domnia Stuarţilor şi care a continuat şi după „Glorioasa Revoluţie" sub dinastia de Orania. Participarea lui la aceste evenimente e puternică, dar Esmond nu este un erou. Reprezentînd principiul vechii monarhii, — monarhia feudală întruchipată de Stuarţi, luptînd pentru

aceste principii în epoca de afirmare a burgheziei, în epoca monarhiei burgheze, Esmond luptă pentru o cauză pierdută. Mai mult decît atît, la capătul luptei idealul monarhic se surpă în sufletul său, atunci cînd deşertăciunea străduinţelor sale îi apare evidentă.

Esmond e un om de o autentică nobleţe sufletească. Descendent al unei vechi familii nobiliare — familia Castlewood — el trăieşte copilăria cu conştiinţa dureroasă de a fi un bastard. În această perioadă el vede evenimentele istorice cu ochii unui copil, aşa încît, pe lîngă valoarea de document, faptele evocate de Thackeray se conturează avînd încărcătura psihologică pe care le-o transmite povestitorul — Henry Esmond — în diferite etape ale vieţii sale. Astfel, pajul Ladyei Castlewood îşi aminteşte de mulţimea care întîmpina caleaşca stăpînului, a Lordului Castlewood, adept al Stuarţilor, catolic legitimist, cu strigăte : „Jos cu Papa, jos cu papistaşii" şi aceste scene purtînd caracterul discontinuu al amintirilor din copilărie vestesc ceea ce cu înţelegerea omului matur va povesti Esmond mai departe. E vorba de complotul pus la cale de o mînă de nobili, printre ei cei din familia Castlewood, pentru readucerea pe tronul Angliei devenite burgheze a dinastiei catolice a Stuarţilor.

Curînd, Esmond află că nu e bastard, ci moştenitorul legal al averii şi titlului. Cu generozitatea care-l caracterizează el renunţă la orice pretenţii, cedînd drepturile sale familiei Castlewood, faţă de care se simte îndatorat. El însuşi continuă a lupta pentru idealul căruia şi-a dedicat viaţa : restaurarea familiei Stuart.

Cu sufletul rănit de dragostea neîmpărtăşită pentru frivola, cruda Beatrice Castlewood, măcinat de îndoieli politice, Esmond, în virtutea unei lealităţi pe care o înţelege rigid, e pe cale de a-şi realiza ţelul. Complotul pus la cale pentru readucerea lui Iacob III Stuart pe tronul Angliei pare să reuşească. Dar, în momentul cînd cunoaşte omul în slujba căruia şi-a pus cu fidelitate viaţa, Esmond trăieşte dezme-

ticirea. Iacob Stuart e un degenerat, un om egoist, desfrînat, meschin. Complotul eşuează, dar o dată cu eşuarea lui, în conştinţa lui Esmond se ruinează conceptul monarhic. Esmond se va retrage într-un domeniu al familiei din America (Virginia) alături de Rachel Castlewood, mama Beatricei, femeia maternă care va vindeca rănile celui învins.

Şi în acest roman ca şi în altele, Thackeray a urmărit destrămarea iluziei romantice, care însoţită de o notă convenţională stăruia în romanele istorice ale secolului. *Esmond* e un roman istoric, care lasă puţin loc eroismului. Există şi aci relatări de bătălii; Esmond e un viteaz, participă la asedii, dar vitejia lui e la fel de sterilă ca şi toate celelalte strădanii ale sale, fiindcă, lucid, Esmond vede războiul aşa cum este : case incendiate, ogoare pustiite, femei siluite, soldaţi beţi, înjurături, orori, sînge, lacrimi, teroare, omor. Şi comentariul lui Esmond — al lui Thackeray — însoţeşte aceste scene cu cuvintele : *„De ce oare impozanta muză a istoriei, ce se desfată în descrierea vredniciei eroilor şi a măreţiei luptelor, lasă la o parte aceste scene, atît de brutale, de înjositoare, de abjecte, care totuşi formează cea mai importantă parte a dramei războiului?"*

Iubirea romantică e şi ea înlăturată din romanul Esmond. Căsnicia Frank-Rachel Castlewood e o căsnicie ratată, iar iubirea lui Esmond pentru Beatrice eşuează. Episoade de iubire cavalerească, uneori convenţionale, înfloreau romanele istorice ale lui Walter Scott, faţă de care însă Thackeray vădeşte cel puţin o trăsătură de inferioritate. Dacă masele sînt, pentru Walter Scott, motorul evenimentelor, Thackeray le omite cu totul. De aceea romanele lui nici nu lasă impresia că se desfăşoară în spaţiul larg al istoriei, ci într-un univers mărginit la lumea celor de sus. În schimb, Thackeray a evitat cu grijă orice element senzaţional, menit să sporească cu mijloace artificiale interesul cititorului pentru epoca descrisă. Feudalitatea, pentru care luptă

Esmond, nu face figură mai strălucită în roman decît reprezentanții lumii noi, burgheze. În multe pasaje, Thackeray pare a polemiza cu autorii de romane istorice, care cultivă senzaționalul, loviturile de teatru, spectaculosul, de dragul unei atmosfere astfel falsificate. În timpul unei campanii, Esmond salvează o călugăriță spaniolă de cruzimea unui soldat englez. *„Oare* (călugărița) *se va dovedi o frumusețe? sau o prințesă? sau poate mama lui Esmond, pe care a pierdut-o și n-a mai regăsit-o niciodată? Vai nu ; era doar o sărmană femeie bolnavă de dropică, care gîfîia și mai avea și un neg pe nas."*

În romanul său istoric, Thackeray, ne dă o dată cu istoria unei epoci, istoria unor caractere. Înțelegînd evoluția lor, Thackeray nu se abate niciodată de la logica personajelor. *„Întîmplarea, bună sau rea, nu schimbă bărbații și femeile. Ea doar le dezvoltă caracterele. Așa cum există mii de gînduri într-un om, pe care el nu le cunoaște, pînă ce nu ia pana ca să le aștearnă pe hîrtie, tot așa inima e o taină chiar și pentru cel ce o poartă în piept."* Esmond cel obosit și dezamăgit de la capătul romanului e implicit în tînărul zbuciumat care crede că monarhia Stuarților va salva Anglia burgheză. Povestea faptelor lui e o pagină din istoria Angliei, dar și un document psihologic tipic, pentru că redă naufragiul unui om ce se opune mersului istoriei.

Acest mers al istoriei, cititorul îl realizează prin elemente palpabile, prin amănunte ce caracterizează oameni și categorii. Un gentleman al vremii își petrecea un sfert din timp jucînd cărți și alt sfert cu băutura, în schimb ar fi fost încurcat dacă i-ai fi cerut să scrie mai mult decît numele său. La jocul de cărți, un nobil își juca moșia, femeia, valetul, cămașa. Unul dintre cele mai odioase personaje nobiliare din roman, Lordul Mohum, a cîștigat la zaruri urechile partenerului, pe care le-a păstrat apoi conservate în spirt. Femeile jucau cărți, se fardau violent și scriau scrisori în limba

franceză, făcînd zeci de greşeli de ortografie. Piesele licenţioase ale lui Wycherley erau la preţ, şi frivolitatea cinică a personajelor sale era cea a tineretului nobil.

La alt nivel, pătrundem în viaţa oraşului. Cafenelele de curînd înfiinţate (coffee houses) devin focare de discuţii. Atmosfera literară e creată prin apariţia unor scriitori ca Steele cel generos şi beţiv care face confidenţe unei jumătăţi din Londra, Addison cel cumpătat şi înţelept. Pentru evocarea epocii, Thackeray nu neglijează nici amănuntul jurnalistic şi ne dă extrase din corespondenţa *Spectatorului.* Cu acelaşi scop, Thackeray foloseşte şi portretul istoric, care pornind de la înfăţişarea fizică se lărgeşte şi capătă o forţă de generalizare ce-l face să sintetizeze spiritul unei epoci. Regina Ana e caracterizată în treacăt *„Augusta, iubita, gutoasa şi pletorica noastră regina Ana"*. Portretul lui Marlborough, generalul încununat de laurii victoriei, vorbeşte despre toată politica Angliei burgheze. Înfăptuia acţiuni de vitejie cu aceeaşi seninătate cu care minţea, îşi înşela nevasta sau fura. Era un mare căpitan. Dar îşi negocia cu abilitate victoriile. Primea bani din partea celor asediaţi ca să nu le distrugă oraşul, apoi se întorcea victorios în patrie. Profitor în toate domeniile, Marlborough e omul epocii noi : *„...îi întrebuinţa pe toţi oamenii, mari sau mici, cu care avea de-a face, ca pe nişte instrumente şi le lua ce putea — fie o calitate sau un obiect de proprietate — sîngele ostaşului sau o pălărie împodobită cu un giuvaer, sau o sută de mii de coroane de la un rege, sau o cotă din solda unei sentinele flămînde, sau (în tinereţe) o sărutare de la o femeie şi lanţul de aur de la gîtul ei. Lua, cum spuneam, tot ce se putea de la femei şi bărbaţi şi avea însuşirea dumnezeiască de a putea să vadă un erou căzînd sau o vrabie murind, cu aceeaşi simpatie."*

Arta portretului, anecdota, imaginea evocatoare, episodul tipic, toate sînt puse de Thackeray în serviciul creării atmosferei istorice. Dar filozofia istoriei la

Thackeray fiind limitată de neînțelegerea contribuției poporului, filozofia de viață, pe care o desprinde Esmond din vîltoarea evenimentelor trăite e o filozofie amară. E un scepticism resemnat, îndulcit de generozitatea personajului, e o filozofie a îngăduinței, care acceptă că pot exista mai multe dreptăți pe lume: *„Ce frumos predică oamenii — și fiecare devine exemplu în predica sa! Intr-un conflict fiecare are o istorie și încă o istorie adevărată și fiecare are dreptate sau n-are dreptate, după cum vrei să privești lucrurile."* Acest relativism, această îngăduință care duce la inacțiune și neparticipare explică retragerea finală a lui Esmond, departe de pasiunile politice, departe de lupte și adversități, departe de civilizație, pe meleagurile depărtate ale Virginiei.

De pe aceste meleaguri vor reveni în Anglia, cu cincizeci de ani mai tîrziu, nepoții lui Esmond, în următorul roman istoric *Cei din Virginia.* Neînvățatul și necioplitul Harry Warrington și fratele său, meditativul, înțeleptul, adîncul George Warrington, polarizează în jurul lor acțiunea ultimului roman al lui Thackeray, care se desfășoară deopotrivă în Anglia și America celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea.

Naivul Harry care debarcă pe pămîntul strămoșilor lui și poposește în casa familiei sale, a familiei Castlewood, reeditează în prima parte a romanului lui Thackeray „ficțiunea străinului" — atît de cultivată de scriitorii secolului al XVIII-lea pentru potențele ei satirice. Ca și huronul lui Voltaire sau chinezul lui Goldsmith, tînărul american privește cu uimire tabloul coruptiei nobiliare. Decăzuți și săraciți, membrii familiei Castlewood își joacă averea la cărți, organizează beții și se dușmănesc între ei cu ura meschină a unor naufragiați, care înainte de scufundarea vasului mai vor o oră de plăcere. Obsedați de cupiditatea lor, ei nu înțeleg cele mai elementare sentimente umane. Durerea lui Harry la gîndul că și-a pierdut fratele mai

mare dispărut în război și dorința de a-l revedea, deși știe că reapariția lui îl va uzurpa din locul de moștenitor al unei mari averi, li se pare o enormitate. Dacă descendentul familiei de plantatori de bumbac din Virginia are o concepție mai sănătoasă despre viață decît purtătorii unui blazon din Anglia, el plătește tribut greu moravurilor din metropolă, fiindcă își pierde averea la jocul de cărți și ajunge în închisoarea datornicilor, de unde-l salvează înțeleptul George reapărut după o miraculoasă evadare.

Sîntem în veacul atacului violent pe care-l dă burghezia în atîtea țări ale Apusului. Fenomenul snobismului e prezent. Depravatul Lord Castlewood se căsătorește la bătrînețe cu Lidia van der Bord, fiica unui plantator american, care-i aduce făgăduiala unei moșteniri fabuloase și 70.000 lire în zestre, consemnate în anunțul din gazetă ce vestește ilustra căsătorie. Proaspăta contesă studiază cu aplicație lucrări de heraldică, devenind astfel strămoașa lungului șir de snobi care populează cărțile lui Thackeray. Stabilitatea averilor marilor coloniști se clatină sub presiunea forțelor tinere din America, unde se pregătește războiul de independență. Acest război desparte vremelnic pe cei doi frați. Simțindu-se mai degrabă american, Harry devine ofițer al armatei insurgenților, în timp ce George rămîne pînă la urmă englez și tory. Întîmplările istorice în care se angrenează destinele fraților Warrington și ale familiei lor sînt înfățișate de romancierul istoric cu aceeași grijă pentru detaliul realist, dar și cu aceeași neînțelegere a rolului poporului în evenimente ca cele ce au dus la desprinderea coloniilor americane de metropola engleză. Concluzia asupra acestor evenimente o trage George Warrington, gînditorul, ale cărui memorii alcătuiesc partea finală a romanului. Tory din spirit de opoziție, cum se caracterizează singur, izbutind să jignească întotdeauna prin atitudinea sa neconciliantă ambele părți în orice împrejurare unde se înfruntau două părți, George nu are încredere în legitimitatea cauzei pe care o apără și

e plin de înțelegere pentru cauza pe care cu mai multă convingere și mai mult interes o apără Harry, devenit mare proprietar de plantații și de sclavi în America. Pînă la urmă, neștiind cine are dreptate, George e dispus să accepte că toată lumea are dreptate, dovedindu-se purtătorul de cuvînt al romancierului, al cărui scepticism se manifestă printr-o relativizare a pozițiilor istorice.

*

E limpede pentru cine parcurge opera lui Thackeray, că gîndul autorului a năzuit spre o largă frescă a societății engleze, un soi de Comedie Umană a Angliei burgheze, frescă străbătută ca de un fir conducător de tema snobismului. Lucrul acesta îl vădește, între altele, revenirea aceluiași personaj sau a acelorași familii în mai multe din romanele sale. Despre familia Crawley din *Bîlciul deșertăciunilor* aflăm și în *Pendennis,* ba chiar și în romanele istorice. Pendennis devine povestitorul din *Familia Newcome*. George Warrington, prietenul devotat, inteligent, din *Pendennis,* e descendentul lui George Warrington, spiritul meditativ din romanele istorice și înclinarea lui spre reflecție îl înrudește cu caracterul bunicului. La rîndul lor *Cei din Virginia* sînt nepoții lui Esmond și urmărindu-le destinul dincolo de ocean, romancierul a redat drumul unei părți din nobilimea engleză, devenită mare proprietară de latifundii și sclavi în continentul american. Această urmărire a familiilor din generație în generație, prin romanele istorice și cele de moravuri, nu e izvorîtă doar din gîndul de a defini mai complex un personaj, privindu-l în etape deosebite ale existenței sale, din unghiuri diferite, în medii diferite, ci și din intenția de a reda mersul unor largi grupuri sociale în perioade de timp îndelungate. În destinul familiei Castlewood pe care o mai vedem încă înfloritoare în epoca reginei Ana, dar al cărui ultim descendent trăiește împreună cu Arthur Pendennis o viață boemă în-

tr-o cămăruță din Temple, desluşim decăderea nobilimii, în urma revoluției burgheze.

Pe o durată întinsă, ascensiunea burgheziei, mînată de snobism e şi ea mai evidentă şi, pe lîngă aceasta, se naşte, din succesiunea generațiilor, fiecare cu specificul ei determinat de epoca respectivă, sentimentul timpului, prezență palpabilă în opera lui Thackeray.

Victorian şi moralist, Thackeray îşi condamnă snobii la decădere fizică şi morală — ca în cazul Rebeccăi Sharp — sau la ratare — ca în cazul maiorului Pendennis sau a nepotului său Arthur. Nici unul dintre snobii lui Thackeray nu ajunge în vîrful piramidei sociale sau dacă vreunul atinge, pentru o clipă, țelul dorit, îşi pierde repede echilibrul şi alunecă la vale. Recunoaştem în acest destin al personajelor snobe resentimentul romancierului față de fenomenul snobismului. În realitate, societatea victoriană a confirmat prin succes ascensiunea multor burghezi spre înălțimile blazonului nobiliar. Dar această trăsătură de subiectivitate nu tulbură grav adevărul tabloului social din opera lui Thackeray. Critic pătrunzător, ironist, caricaturist, el a sintetizat într-o largă imagine satirică însăşi esența unei lumi, numind-o „bîlci al deşertăciunilor".

PE MARGINEA DRAMELOR LUI IBSEN

Poeziile lui Ibsen (cele mai multe opere de tinereţe) nu sînt lipsite de valoare intrinsecă, dar sînt mai ales preţioase pentru cercetătorul dramelor, pentru că înlesnesc înţelegerea gîndirii artistice şi tematica dramaturgului Ibsen. Înclinarea pentru problematica morală o desluşim şi în aceste opere de tinereţe. Lirica lui Ibsen este o lirică de idei, vestind dramaturgia lui care va dezbate marile probleme etice şi intelectuale ale omului. Unele dintre poeziile de tinereţe slujesc cauza unităţii norvegiene. Altele sînt prefigurări ale dramelor, ca, de exemplu, poezia *Planuri de construcţie,* ce conţine embrionul piesei *Constructorul Solness.* Poezii ca cele scrise la moartea lui Abraham Lincoln ni-l arată pe Ibsen solidar cu marile figuri ale luptei pentru libertate, iar altele cuprind simboluri transparente ce ne îngăduie să pătrundem în însuşi procesul creaţiei ibseniene. În poezia *Săpătorul* simbolul săpătorului, care părăseşte peisajul liniştitor şi, înarmat cu ciocanul, îşi croieşte greu drum pînă în inima muntelui, pînă în noaptea adîncurilor, comunică tendinţa de investigaţie neobosită ce caracterizează drama lui Ibsen.

Şi pacea şi tăcerea
Pururi domnesc în această adîncime.

Croieşte-mi, deci drum, ciocanul meu zdravăn
Pînă ce atinge-voi inima unde-i ascunsă comoara.
Odinioară eram un copil zglobiu
Trăind sub cerul înstelat
Mergeam pe drumuri cu marginile-nflorite,
Aveam pacea-n inimă.

Uitat-am pe urmă strălucirea zilei
In inima cea neagră
Uitat-am foşnetul sălciilor
In această neagră galerie, unde trăiesc.

O poezie ca *La muzeu* conţine de pe acum germenele temei ratării, pe care Ibsen o va dezvolta în atîtea drame. „Distinsa făptură" feminină, care stă în galeria muzeului, copiind madona lui Murillo e regăsită, după optsprezece ani, în acelaşi loc, copiind aceeaşi pînză. Copia ei va deveni un „suvenir" pentru turişti.

Evoluţia gîndirii dramatice ibseniene ne îngăduie delimitarea cîtorva etape în creaţia dramaturgului. Prima etapă o reprezintă grupul pieselor istorice, inspirate de trecutul Norvegiei şi de legendele nordice. O poziţie oarecum singulară ocupă, în această etapă, prima dramă *Catilina* concepută în anul 1848, pe vremea cînd Ibsen mai era ucenic în farmacia orăşelului Grimstad. Poate că atracţia faţă de conjuratul roman, pe care Ibsen îl investeşte cu însuşirile unui luptător împotriva tiraniei, cu dimensiunile unui mare spirit în mijlocul unei societăţi decadente, nu e străină de atmosfera înăbuşitoare a orăşelului de provincie din care candidatul la examenul de maturitate evadează noaptea, pentru a plăsmui episoadele romantice ale conjuraţiei lui Catilina. Deşi nu esenţial deosebit de răzvrătiţii lui Schiller, Catilina, în drama lui Ibsen, poartă semnificaţia pe care o au în literatură toţi proscrişii istoriei şi legendei în a căror rebeliune autorii moderni văd un fapt pozitiv. Asemenea lui Lucifer, pe care Milton îl smulge mitului biblic, redîndu-i gran-

doarea unui luptător împotriva tiraniei, Catilina nu mai e urzitorul unor josnice comploturi din *Catilinarele* lui Cicero, ci un duh al revoltei, care scuturîndu-se de tot ceea ce-l trage înapoi, ridică steagul revoluției. În ciuda stîngăciilor de tinerețe, deslușim în *Catilina* unele dintre trăsăturile dramei ibseniene de mai tîrziu. Tema bărbatului solicitat de două femei (aici vijelioasa vestală Furia și suava Aurelia) reprezentînd două principii de viață va mai reveni adesea în teatrul lui Ibsen. Douăzeci și șapte de ani după ce scrisese *Catilina,* Ibsen avea să spună privind înapoi spre această primă operă : *„contradicția dintre putere și năzuință, dintre voință și posibilitate, tragedia și în același timp comedia omenirii și a individului — apar de pe acum ca o prevestire încețoșată“* (Prefață la ediția II-a).

Grupul dramelor numite istorico-romantice *(Doamna Inger din Oestrot, Olaf Lilienkranz, Serbarea de la Solhaug, Eroii din Helgoland)* au izvorît din dubla intenție a dramaturgului de a crea un repertoriu de inspirație națională și de a participa ca scriitor în lupta de afirmare politică a statelor nordice. Fie că sînt sugerate de istoria medievală sau modernă a Norvegiei *(Doamna Inger din Oestrot, Serbarea din Solhaug),* sau de vechile legende nordice — de acele „saga“ islandeze a căror atmosferă aspră o redau *(Eroii din Helgoland)* dramele din acest grup, opere de tinerețe, anticipează cîteva din temele majore ale creației ibseniene, vestesc cîteva dintre personajele tipice ale creației de mai tîrziu. Cîntărețul Gudmund din drama lirică *Serbarea de la Solhaug* ezită, ca și Catilina, între două femei, reprezentînd două tipuri de feminitate. Prima este castelana Margit, căsătorită cu Bengt Gauteson, un bărbat pe care nu-l iubește și care anunță prin platitudinea și mediocritatea lui pe Tesman, bărbatul Heddei Gabler și chiar pe Hyalmar Ekdal, fotograful ratat din *Rața sălbatică.* Cealaltă femeie e sora Margitei, Signe, femeia feciorelnică, curată, nevinovată. Aceeași temă se rezolvă tragic în

Eroii din Helgoland. Dagny și Hyördis sînt cele două femei între care trebuie să aleagă Sigurd, rege al mărilor. (Tema alegerii conștiente între două drumuri va fi un motiv mereu reluat de Ibsen în tonalități și cu semnificații deosebite.) Drama folosește un episod din vechea legendă germană *Cîntecul Nibelungilor.* Din prietenie pentru Gunnar, un om slab, Sigurd a învins un urs alb, de a cărui răpunere era condiționată cîștigarea femeii iubite de către Gunnar. Ca și Siegfried din legenda germană, care o cucerește pe Brunhilda în numele lui Gunther, Sigurd lasă pe Gunnar să se bucure de roadele vitejiei sale, iar el se căsătorește cu sora lui Hyördis, cu Dagny, femeia suavă. Sigurd și Hyördis se iubesc, ignorînd fiecare iubirea celuilalt. Iubirea se aprinde cînd Hyördis, femeia aprigă, căreia îi place lupta cu arcul, viața pe mare și pe care nesatisfacția, iubirea înăbușită au făcut-o crudă, află adevărul. (Iată și tema constrîngerii în dragoste, constrîngere ce deformează caracterul. O vom regăsi, între altele, în *Hedda Gabler.)*

Drama aceasta sumbră ce se desfășoară pe fondul aspru al peisajului nordic, e, de fapt, drama luptei omului care vrea să-și făurească singur destinul. Prima din seria acestor piese, *Doamna Inger din Oestrot* plasată în Norvegia secolului al XVI-lea, dominată de figura feminină a castelanei Inger, tratează și ea o temă ce va reveni: aceea a vocației, a misiunii omului în societate. Spre doamna Inger se îndreaptă toate speranțele de eliberare ale poporului apăsat de ocupația daneză. Puternică, conștientă de misiunea ei istorică, ea va fi strivită de un destin tragic. Fiul ei, rod al unei iubiri nelegitime, se află în mîinile dușmanului. Conflictul între obligația de a apăra interesele poporului, obligație sanctificată printr-un jurămînt și dorința de a recăpăta copilul singurei ei iubiri, se rezolvă printr-un qui-pro-quo tragic. Inger își omoară, în timpul unei încăierări din castel, copilul, crezînd că omoară pe pretendentul la tronul Norvegiei, tron pe care ea îl hărăzea fiului ei.

În dramele începutului, drame ale căutării artistice, ne aflăm în fața unor intrigi complicate, purtate pe umeri de personaje numeroase, intrigi rezolvate adesea prin lovituri de teatru și qui-pro-quo-uri neverosimile. Simplicitatea sobră a dramelor ibseniene de mai tîrziu, a dramelor sociale, va fi un cîștig al anilor de maturitate. În această primă perioadă Ibsen nu s-a eliberat încă de servitutea unor influențe, care îngreuiază dezvoltarea originalității sale de creator. Recunoaștem în țesătura complicată a primelor piese influența lui Scribe, făuritor de urzeli abil înnodate și rezolvate. Dar dacă pătrundem în miezul creației din această perioadă, ne găsim în plină tematică ibseniană.

Repetarea, reluarea aceleiași teme în piese diferite, reluare însoțită mereu de un cîștig în aprofundarea problemei, e efectul luptei lui Ibsen pentru desăvîrșirea lui artistică, e efectul acelei căutări neostenite, pe care scriitorul a exprimat-o simbolic prin imaginea săpătorului. Comentatorul Georg Brandes a prins esența creației ibseniene cînd a spus că legea progresului artistic la Ibsen se realizează printr-o înaintare neîncetată în adîncime, căreia îi corespunde o mai lentă extindere a problematicii. [1]

Prima etapă de creație culminează cu drama în proză *Pretendenții coroanei* din 1864, scrisă în perioada marelui zbucium, la capătul căreia Ibsen avea să găsească încrederea fermă în vocația sa. Ibsen n-a făcut parte dintre creatorii fericiți, ce găsesc ușor drumul și pornesc de la început însuflețiți de o încredere nestrămutată în vocația lor. Pentru a-și cîștiga această încredere, Ibsen a trăit intense și dramatice conflicte, despre care mărturisește, între altele, drama *Pretendenții coroanei*. E interesantă comparația între Ibsen și contemporanul său Björnstjerne Björnston, al cărui nume se pronunță adesea în legătură cu Ibsen și în mod antitetic față de el ; solicitați, în crea-

---

[1] Georg Brandes. *Das Ibsen-Buch*, Carl Reissner, Dresden, pag. 19.

ția lor dramatică de teme asemănătoare, dar temperamental deosebiți, cei doi dramaturgi au stat adesea pe baricade artistice opuse, deși au luptat cot la cot pentru crearea unui repertoriu național teatrului norvegian din Cristiana. Senin, sociabil și uneori superficial, Björnston apărea frămîntatului, exilatului Ibsen drept o personificare a succesului facil, obținut prin mijloace care frizează demagogia. Ibsen l-a satirizat nemilos în comedia *Liga tineretului* sub înfățișarea avocatului frazeolog Steensgaard.

Drama *Pretendenții coroanei* obiectivează într-un conflict puternic frămîntarea omului ce-și caută drumul în viață, în istorie. Plasată în secolul al XIII-lea, drama nu are medieval decît fundalul, conflictul și figurile fiind ale lumii moderne. Cei doi pretendenți la coroana Norvegiei, Hakon și Skule, încarnează două personalități. Primul este un om hotărît, sigur de drumul și de misiunea sa, animat de ideea măreață a unității Norvegiei (*„Norvegia a fost o împărăție, ea trebuie să devină un popor"*). E un om fericit, conștient de forța și de dreptul său, încrezător în sine și în ideea al cărei purtător este. Celălalt pretendent Skule este un om măcinat de frămîntări, nesigur de el și de misiunea sa. Ca un sfredel i se răsucește în minte îndoiala; sufletul îi este sfîșiat între dorința de a realiza ceva durabil și neîncrederea în putința lui. Lupta lui interioară este lupta pentru realizarea personalității și arătînd eșecul acestei strădanii într-un suflet lipsit de imboldul unei idei generoase, Ibsen a depășit limitele unui conflict pur psihologic, obiectivînd problema pe planul realizărilor obștești.

Lipsit de o idee creatoare, Skule se hotărăște să fure ideea lui Hakon. La fel ca Gunnar, care a cîștigat-o numai vremelnic pe Hyördis, furîndu-i lui Sigurd vitejia, Skule devine plagiatorul lui Hakon și piere pînă la urmă pradă aceleiași îndoieli ca la început. El nu a fost un spirit creator, el nu poate, spune Hakon, decît „să repete istoria". De creat o creează cei încrezători în misiunea lor.

O figură deosebit de cuceritoare a piesei este cea a cîntărețului (skalde) Jatgeyr, care, într-o noapte de destăinuire zdruncină conștiința sterilului Skule, prin afirmarea încrederii sale în propria lui vocație de cîntăreț. Există în Jatgeyr, cîntărețul, o discreție, o groază de efuziuni lirice, care vorbesc despre sobrietatea lui Ibsen. Într-o scrisoare către Björnston, dramaturgul se identifică cu creatura sa : *„E în mine ceva din cîntărețul piesei* Pretendenții Coroanei ; *nu pot să mă hotărăsc să mă dezvălui cu totul. Am sentimentul că în raporturile personale îmi stă la dispoziție o expresie neîndestulătoare pentru ceea ce port în adîncul meu, pentru ceea ce alcătuiește, în definitiv, eul meu. De aceea prefer să mă închid."*

Încă înainte de a da drama *Pretendenții coroanei* Ibsen părăsește vremelnic inspirația istorică pentru a ancora în prezent cu *Comedia iubirii* (1862) anticipînd astfel perioada marilor drame contemporane. Scrisă mai întîi în proză, transcrisă apoi în versuri, piesa ridică, în ciuda tonului spumos, o problemă gravă : aceea a înjosirii iubirii prin căsătoria burgheză. Cele trei perechi de tineri reuniți într-o primăvară în casa doamnei Halem — funcționarul Stüber, logodit cu domnișoara Elster ; studentul în teologie Lind, pe pragul de a se logodi cu Anna, și Falk, poetul îndrăgostit de Schwanhild — reprezintă trei etape ale iubirii, primele două avînd binecuvîntarea legalității. Funcționarul Stüber scria pe vremuri, cînd nu era încă logodit, versuri. Acum romantismul a fost izgonit din legăturile cu domnișoara Elster, făcînd loc unor preocupări mai prozaice, în care începe să se simtă obișnuința. Studentul în teologie renunță la vocația lui sub presiunea mătușilor, al căror cor — reprezentînd opinia burgheză, bunăcuviința legală — prilejuiește lui Ibsen scăpărări de satiră. Acestui destin trist, acestei spulberări a idealurilor vor să-i scape cei doi îndrăgostiți, Falk și Schwanhild. Ei vor să scape de consacrarea mătușilor și de cotidianul plicticos al căsătoriei. *„Sic transit gloria amoris"* spune cu tristețe Falk, privind

itinerariul sentimental al prietenilor săi. Falk — raisonneur subtil, dialectician al iubirii, dar şi romantic îndrăgostit — nu doreşte o iubire în care pasiunea să fie doar preludiul, *„o iubire cu bresle, steluțe, steaguri şi miliție proprie"*. Pentru salvarea iubirii, cei doi îndrăgostiți hotărăsc de bunăvoie şi cu seninătate să se despartă. Şi iată cum se transformă „comedia iubirii" în „tragedia iubirii".

Ibsen a fost acuzat de a face, în această piesă, apologia amorului liber şi de a satiriza căsătoria. Satira se îndreaptă însă exclusiv asupra căsătoriei burgheze, care alungă prin proza ei orice romantism. Falk, poetul umorist (şi e locul să amintim că Ibsen, al cărui glas e de obicei grav şi care din gama ironiei cultivă cu predilecție sarcasmul greu, a ştiut să imprime acestei piese tonalitatea umorului spumos), ni se pare că se opune moralei burgheze, în numele unui punct de vedere tot etic, superior etic, deşi pentru mulți dintre comentatorii lui Ibsen, Falk este purtătorul unui criteriu estetic.

Este locul să amintim aci de dualitatea etic-estetic, pe care o desluşim uneori în opera lui Ibsen şi ale cărei premize filozofice le-a descoperit dramaturgul norvegian în opera filozofului danez Sören Kirkegaard şi mai ales în lucrarea *Entweder-Oder (Sau... Sau...)* din 1843. A considera opera lui Ibsen drept o poetizare a filozofiei lui Kirkegaard (Georg Brandes) ni se pare o exagerare, ba chiar o ignorare a tematicii operei de maturitate a dramaturgului. Orientarea lui Ibsen spre problematica etică, orientare care, o dată cu maturitatea artistică, devine aproape exclusivă, l-a dus implicit la o poziție critică față de dualismul etic-estetic exprimat de filozofia lui Kirkegaard, pe care-l putem numi dacă nu tatăl, cel puțin bunicul filozofiei existențialiste. Lucrarea lui, *Entweder-Oder* exprimă oscilația personalității şi necesitatea alegerii între două tipuri de umanitate în care împarte Kirkegaard omenirea : omul etic şi omul estetic. O personalitate poate privi lumea din perspectiva etică sau din cea estetică, cele

două puncte de vedere fiind, după Kirkegaard, ireconciliabile. Omul estetic este cel care se bucură de viaţă, trăieşte clipa, trăieşte nemijlocit. De aceea el rămîne un individualist. Omul etic depăşeşte individualismul, iar idealul etic îl va duce spre colectivitate. Don Juan este un om estetic, el trăieşte pentru plăcerea momentului. Şi Nero este un om estetic, atunci cînd incendiază Roma pentru a-şi potoli plictiseala. Omul etic, în schimb, descoperă în sine sensul unei datorii, a cărei îndeplinire îl contopeşte cu colectivitatea. Cine priveşte viaţa din punct de vedere etic vede în ea generalul, iar prin trăire exprimă acest general, devine el însuşi omul colectiv. Între aceste două ipostaze există alegerea (entweder-oder). Clipa alegerii e clipa supremă, aceea care înnobilează omul. Kirkegaard separă fără putinţă de împăcare valorile etice de cele estetice, între care materialismul dialectic ne spune că există legături şi interpenetrabilitate (dar nu identitate) ca între două forme ale suprastructurii, în ultimă instanţă determinate de structură. Pentru filozoful marxist, pentru omul constructiv al zilelor noastre nu există contradicţie între perspectiva etică şi cea estetică, nu există nici necesitatea alegerii supreme şi înfrigurate, pentru că marxismul nu admite autonomia valorilor estetice. Frumosul nu există golit de adevăr. În afară de aceasta, pentru Kirkegaard noţiunile de etic şi estetic sînt lipsite de conţinut şi, în măsura în care se va lăsa influenţat de această filozofie, Ibsen va cădea şi el în greşeala afirmării unei morale abstracte, lipsită de substanţă. Kirkegaard nu ne spune care este norma etică şi nici care sînt, din punct de vedere estetic, valorile recomandate de el. Din acest punct de vedere, filozofia lui aminteşte de imperativul categoric al lui Kant, care şi el dădea norme de comportament etic, fără a defini conţinutul noţiunii.

Despre Falk din *Comedia iubirii* s-a spus că este un om estetic, pentru că respinge norma etică, norma care-i dictează să se căsătorească. El vrea să-şi trăiască viaţa „frumos", fără a jertfi nimic din plăcerile

iubirii, fără a spulbera încîntarea ei. Totuşi ni se pare că Falk, respingînd căsătoria burgheză, nu o face ca un „jouisseur", care vrea să trăiască clipa, ci în numele unei norme etice superioare, care-l îndeamnă să evite un tip de căsătorie ce impune compromisul şi sacrificarea idealurilor. Mai influenţat de concepţia kirkegaardiană ne apare Ibsen în *Brand*, dramă cu care se deschide o nouă etapă a creaţiei lui, cea a pieselor, pe care le-am numi mitico-filozofice. (*Brand, Peer Gynt, Împărat şi Galilean.*)

Deşi cele trei piese sînt istoric şi geografic localizate (*Brand* şi *Peer Gynt* în atmosfera Norvegiei contemporane, iar *Împărat şi Galilean* în ambianţa primelor veacuri ale erei noastre) personajele principale ale celor trei drame nemăsurat amplificate capătă proporţiile unor figuri mitice, care se proiectează nu atît pe fondul unui peisagiu social determinat, cît pe cel aproape atemporal al lumii mitico-legendare. Impresia e sporită de faptul că fantezia creatoare a dramaturgului, cît şi compoziţia dramelor sînt riguros aservite ideii filozofice, pe care urmăreşte s-o exemplifice Ibsen. De aceea dramele de care vorbim sînt mai lesne citite decît urmărite pe scenă, sînt drame ale reflexiunii (Gedanken-drama) şi nu pot fi judecate după criteriile cerute de genul dramatic teatral. *Brand* şi *Peer Gynt* fuseseră de altfel concepute mai întîi ca lucrări epice şi transcrise în urmă sub forma unor poeme dramatice.

Brand este preotul unei religii neprecizate. Îl caracterizează oroarea de compromis, dorinţa de absolut, căreia îi sacrifică totul. Sînt numeroşi căutătorii de absolut în teatrul lui Ibsen. Pe unii această năzuinţă îi înnobilează (Rosmer), altora le conferă, din pricina rigidităţii şi neadaptabilităţii lor, o trăsătură de ridicol donquichottesc (Gregers Werle din *Raţa sălbatică*). Brand este un rigorist moral, e un om etic şi, în fervoarea lui, striveşte fără milă tot ce i se pare egoist şi individualist în el şi în cei din jurul lui. Înfruntă o furtună cumplită pentru a salva un suflet, ce se află

dincolo de fiord, dar refuză să-şi vadă mama muribundă, înainte ca ea să se fi despărţit de tot avutul ei. Ales preot de obşte, el păstoreşte după deviza „totul sau nimic". Brand nu admite tîrguri cu divinitatea, fiindcă Dumnezeul său nu este *„un unchiaş indulgent, care închide ochii, un zeu de sclavi, de servi îndoiţi deasupra gliei"*. El vrea o religie de oameni puternici, care resping compromisul: *„Dumnezeul meu e furtună, al tău e doar vînt; al meu e neîndurător, al tău e doar surd, al meu e plin de dragoste, al tău e de treabă; al meu e tînăr ca un Hercule, al tău e străbunic"*. Rigorismul lui Brand e inflexibil. Fiindcă nu vrea să-şi părăsească turma de credincioşi, îşi jertfeşte copilul, care nu suportă clima aspră a locului; pe soţia lui, Agnes, o sileşte să se despartă de tot ce-i aminteşte copilul mort. Sacrificiul nu trebuie să se oprească la mijlocul drumului. Totul sau nimic.

Brand intră în conflict cu autoritatea pămîntească statală întruchipată de primar. Individualist anarhic el concepe statul ca pe o forţă distrugătoare de personalităţi. *„Există un lucru pe care nu-l poţi jertfi: eul, fiinţa interioară. Vocaţia e un torent pe care nu-l poţi nici întoarce, nici opri, nici constrînge. Îşi va croi singur drum spre ocean."* În episoadele legate de apariţia primarului, predomină în drama lui Ibsen tonul polemic. Brand devine purtătorul de cuvînt al indignării lui Ibsen împotriva asupririi, injustiţiei, suficienţei filistine care este cea a Norvegiei din vremea sa, aşa cum şi satul înfometat asupra căruia păstoreşte Brand este al Norvegiei din vremea autorului. Dorinţa de a evada din cadrele vieţii statale îl face pe Brand să abandoneze biserica înălţată cu trudă de el, în clipa în care primarul — personificare a forţei administrative — îşi însuşeşte ideea înălţării acestui locaş. (Din nou, tema vocaţiei, tema vocaţiei furate. Ca şi Skule din *Pretendenţii coroanei*, primarul din Brand îşi însuşeşte o idee ce nu-i aparţine.) În ultimul act îl vedem pe Brand urmat de credincioşii, pe care smulgîndu-i din biserica pîngărită de autorităţile pămînteşti îi con-

duce spre vîrful muntelui, spre „templul de gheaţă", simbol al izolării, al purităţii care distruge. Aci, părăsit de mulţimea, căreia n-a vrut să-i făgăduiască nimic, piere Brand sub o avalanşă, în timp ce o voce răspunde întrebării sale despre esenţa divinităţii: *„Dumnezeu e milă"*. Aceste cuvinte care încheie drama conţin şi verdictul autorului: condamnarea rigorismului sterp, al fanatismului neuman ce nu poate sluji decît în temple de gheaţă.

Plehanov a dedicat un articol clarvăzător [1] dramei *Brand* şi a subliniat, cu această ocazie, confuzia care ne izbeşte în multe din dramele lui Ibsen. *„Predica revoltei"*, spune Plehanov, *„a dat operei lui Ibsen măreţie şi atracţie"*. Dar predicînd revolta spiritului omenesc, Ibsen nu e totdeauna conştient de ţelul ei. De aceea el recomandă adesea *„revolta de dragul revoltei"*. Purtător al unui ideal etic, Brand luptă împotriva compromisului, dar această luptă devine un scop în sine. E legitimă întrebarea care încolţeşte în mintea oricărui cititor: Pentru ce duce Brand mulţimea spre gheţar? Nicăieri nu aflăm, nu ni se defineşte conţinutul afirmativ al crezului lui Brand. Plehanov vede în această nedeterminare a conţinutului o asemănare cu gîndirea lui Kant, care vede un criteriu în legea morală dar nu în conţinutul ei, în forma voinţei, nu în ceea ce voim. Se poate stabili o filiaţie şi pe linia filozofiei lui Kirkegaard. Brand este, după clasificarea filozofului danez, un om etic. Dar asemenea lui Kirkegaard, care nu determină conţinutul normei etice, nici Ibsen nu afirmă conţinutul luptei şi revoltei lui Brand. Din pricina acestei lipse de determinare, susţine Plehanov, a recurs Ibsen la simboluri. *„Realitatea momentului e depăşită pentru cei ce văd calea dezvoltării prin anticiparea viitorului, iar la ceilalţi prin refugiul în simbol."* [2]

---

[1] Plehanov — *L'art et la vie sociale.* Editions Sociales, p. 262.
[2] Idem, pag. 265.

Dacă Brand este întruchiparea voinței și a setei de absolut, eroul următoarei drame, *Peer Gynt* (1867), este antipodul lui. Acest personaj a fost sugerat lui Ibsen de o figură des întîlnită în basmele norvegiene: aceea a mincinosului fantast și aventurier, năzdrăvan și hazliu. Dar Ibsen acordă figurii o nouă semnificație, în acord cu ideea filozofică pe care vrea să o ilustreze. Peer Gynt este omul ce folosește permanent minciuna și închipuirea din refuzul de a privi realitatea, de a accepta răspunderile pe care i le impune viața reală, pînă cînd, rupt de tot ceea ce alcătuiește sensul grav al existenței, se închistează într-un egoism, a cărui formă de manifestare e minciuna și înșelarea de sine.

Drama debutează în ambianța realistă a unui sat norvegian. Peer Gynt e un flăcău sărac, un mincinos, un ușuratic, un imaginativ. Laș și egoist, el nu e încă un om rău și aspru, și scena în care îl vedem născocind povești pentru a îndulci moartea mamei sale Aase ni-l apropie, prin trăsătura de umanitate, pe care o dezvăluie. Dacă Brand își luase deviza *„Totul sau nimic"*, Peer Gynt spune *„Fă numai ce-ți place și-ți vine la-ndemînă, trăiește după voia ta"*. *„Peer, minți?"* îi spune Aase în primele rînduri ale piesei și, fiindcă Ibsen a dat lui Peer Gynt valoarea unui simbol, dincolo de care trebuie să vedem spiritul dominant în Norvegia vremii, cuvintele acestea au un înțeles adînc. Ca și în *Brand* nu lipsește din *Peer Gynt* intenția polemică și amplificînd mediocritatea personajului principal, pînă cînd o face să atingă proporții mitice, Ibsen vizează o plagă de dimensiuni sociale.

După ce Peer Gynt își părăsește satul, urmărit de obștea întreagă, după ce o părăsește și pe iubita lui, Solveyg, într-o colibă din pădure, unde ea îl va aștepta o viață întreagă, piesa devine o succesiune de tablouri (unele reale, altele alegorice sau fantastice), dar toate închizînd deopotrivă un înțeles sim-

bolic și o intenție satirică. În împărăția regelui Dovre, ce domnește peste căpcăunii priculici, el îmbrățișează deviza: *„mulțumește-te cu ce ai"*. Acceptă să i se lipească o coadă de spate, fiindcă aceasta nu-i primejduiește persoana fizică, dar, firește, nu acceptă să i se scoată ochii pentru o idee. Experiențele prin care trece accentuează toate amorfismul lui moral, îl fac cu mai multă tărie un om al compromisului. Îmbogățit prin speculație, escrocherie, magie, fals profet într-un trib de arabi, împărat al nebunilor într-un ospiciu din Cairo, Peer Gynt se întoarce după o existență de aventuri înapoi, în patrie. Nici una din aceste aventuri nu ni-l arată pe Peer Gynt eroic. Dimpotrivă au contribuit toate la adîncirea egoismului și lașității lui. Pe pămîntul Norvegiei, are loc întîlnirea cu topitorul de nasturi, întruchipare modernă și simbolică a diavolului romantic. Topitorul de nasturi vrea să-l topească pe Peer, care nu poate ajunge nici în iad, nici în rai, el fiind un păcătos mijlociu, în cazul căruia turnatul n-a izbutit.

> Așa că ești jumătate și jumătate
> Ai și fapte bune și păcate.
> Un păcătos dintr-o bucată găsești azi cu greutate
> Bălăcitul în mocirlă nu e destul pentru păcat
> Pentru așa ceva se cere putere, și gînd încordat.
>
> Trad : *Adrian Maniu*

Mediocritatea amplificată pînă la dimensiunile mitului — iată ideea acestei drame. Personalitatea lui Peer Gynt a fost o iluzie. Omul care a vrut să se realizeze prin satisfacerea totală a voinței și a plăcerilor se pierde, își răspîndește personalitatea ca foițele cepei, pe care o desfoaie pentru a găsi miezul. Dar miezul nu-l descoperă niciodată, el fiind alcătuit tot din foițe, așa cum personalitatea lui s-a pierdut în mulțimea aventurilor trăite. Totuși și pentru Peer există o salvare. În inima lui Solveyg, acum

bătrînă, chipul lui trăieşte aşa cum îl vedea îndrăgostita, aşa cum s-ar fi dorit şi el. Salvarea e amăgire. Alături de Solveyg, Peer crede că se regăseşte şi scapă, oricum, de urmărirea topitorului de nasturi.

Atît Brand cît şi Peer Gynt, oricît ar fi de opuşi unul altuia, sînt sclavii unei iluzii : iluzia datoriei la primul, a plăcerii la celălalt. Intr-un studiu intitulat *Quintesenţa ibsenismului* dramaturgul englez Bernard Shaw, popularizatorul operei ibseniene în Anglia, defineşte finalitatea teatrului ibsenian, prin formula : spulberarea iluziilor. Dacă generalizăm termenul de iluzii şi-l extindem, aşa cum face Shaw, asupra convenţiilor sociale, în care se încred personajele iluzioniste ale dramelor sociale de mai tîrziu, formula e cuprinzătoare. Ea ne îngăduie, în orice caz, să includem în rîndul iluzioniştilor, a celor ce se dăruiesc unor false idealuri pe Iulian, personajul principal al tragediei în două părţi *Împărat şi Galilean*. Dacă, în conformitate cu clasificarea lui Kirkegaard, căreia Ibsen îi mai este încă tributar, Brand este un om etic şi Peer Gynt un om estetic (ambii priviţi vehement critic de creatorul lor), în *Împărat şi Galilean* conflictul între viziunea etică şi cea estetică (privite în chip antonimic şi ca realităţi autonome) se desfăşoară în sufletul aceluiaşi om — Iulian, împăratul ce se va numi Apostatul. Iulian tînăr oscilează între învăţătura filozofică antică şi creştinism. Idealul estetic, ce i se pare a sta la temelia concepţiilor păgîne, îl fascinează. In afară de aceasta, însetat de putere, i se pare că religia creştină surpă puterea imperială (Dă Cezarului ce-i al Cezarului şi lui Dumnezeu ce-i al lui Dumnezeu). In exaltarea lui, Iulian amestecă realitatea cu miturile şi-şi alcătuieşte un ideal, întruchipat de antichitatea păgînă. Cercetătorul de pînă atunci simte dezgust faţă de cărţi : mi-e foame de viaţă ! strigă el. Dar idealul estetic nu-l mulţumeşte. In noua etapă el doreşte o sinteză între

frumuseţe şi adevăr. *„Vechea frumuseţe nu mai e frumoasă"*, spune el referindu-se la antichitate. *„Şi noul adevăr nu mai e adevărat"*, spune referindu-se la disputele religioase stîrnite în jurul dogmelor creştine. Maximos, prietenul lui, îi prevesteşte că el, Iulian, va întemeia o a treia împărăţie, care nu va nedreptăţi nici sufletul, nici trupul. Prima împărăţie fusese păgînismul, o împărăţie a frumosului, a sensualităţii, cea de-a doua idealismul creştin, imperiul sufletului.

În partea a doua a dramei, alegerea s-a făcut. Iulian a devenit Apostatul şi, în fervoarea păgînă care l-a cuprins, nimiceşte opera de creştinare a imperiului, începută de precedecesorii lui. El oficiază cultul zeilor greci, mai ales al lui Dionisos şi, dacă la început se voia tolerant faţă de creştini, pasul spre intoleranţă şi fanatism îl face în curînd. Acum începe lupta cu forţa creştinilor, cu etica lor martirică, în faţa căreia se simte neputincios. Galileanul devine un zeu rival şi faptul că Iulian nu obţine de la credincioşii lui decît onoruri formale prin forţă, în timp ce el — Galileanul — culege roadele credinţei, îl scoate pe împărat din fire. Învins în luptă, Iulian se recunoaşte învins şi pe tărîmul concepţiei de viaţă. Spunînd înainte de a muri *„M-ai învins, Galileene"*, el acceptă supremaţia idealului etic asupra celui estetic. Aceste cuvinte ca şi întreaga orientare a piesei sînt grăitoare şi pentru desprinderea lui Ibsen de filozofia lui Kirkegaard. Cel de-al treilea imperiu (das dritte Reich) în care unii comentatori văd ecouri ale filozofiei lui Schopenhauer, ni se pare că se referă la sinteza valorilor etice şi estetice. Autonomizarea esteticului, transformat în principiu de viaţă, a dus la eşecul lui Iulian, a fost iluzia căreia el i-a jertfit viaţa lui şi a altora. Recunoaşterea forţei ideilor morale, pe care o vădesc ultimele cuvinte ale apostatului, nu e străină de înţelegerea lui Ibsen, dacă privim dezvoltarea ulterioară a dramaturgiei

sale, de acum înainte dedicată aproape exclusiv dezbaterii celor mai arzătoare probleme etice.

Această dezbatere nu se va mai face de aci înainte pe fondul mitico-legendar şi nici chiar istoric, ci pe fondul contemporaneităţii, ea nu va mai folosi personaje gigantice, monomane, personaje simbol, ci oameni ai societăţii norvegiene din vremea lui Ibsen. Problemele stringente ale actualităţii îşi fac tot mai mult loc în opera lui Ibsen şi dramaturgul le rezolvă în favoarea unor teze progresiste. Idealistul, omul sclav al iluziei, face loc conformistului, al cărui închipuit ideal îl alcătuiesc convenţiile sociale. În faţa lui, opuşi lui, îi găsim pe cei ce destramă convenţiile, năruie falsele idealuri (Nora, doamna Alving, Stokmann). Iar alegerea în faţa căreia se află cele mai multe dintre personajele lui Ibsen, pierde caracterul metafizic pe care i-l atribuia filozofia lui „Entweder-Oder". Alegerea o vor face cele mai izbutite personaje în favoarea adevărului, împotriva minciunii, convenţionalismului, filistinismului. Spulberarea idealurilor face loc sfărîmării idolilor sociali (onorabilitatea, căsătoria burgheză). Începe perioada marilor drame sociale, care o dată cu limpezirea tezelor duce la alcătuirea acelei construcţii artistice — drama ibseniană — care s-a impus dramaturgiei universale prin simplitatea, sobrietatea, conciziunea formei, ciocnirea puternică de idei şi sentimente exteriorizată prin forţa dialogului.

Dar ca să înţelegem orientarea dramelor sociale ibseniene, se cuvine să respirăm ceva din atmosfera ţării în care a trăit scriitorul 36 de ani de existenţă, înainte de a pleca în exilul ce nu se va sfîrşi decît o dată cu viaţa lui. O scrisoare a lui Engels, scrisă în 1890 către Paul Ernest, ne dă o imagine justă a societăţii norvegiene din secolul al XIX-lea şi ne oferă o cheie pentru a înţelege lumea dramelor lui Ibsen. Scrisoarea, pe care o reproducem parţial, înlocuieşte cu succes orice alte consideraţii asupra istoriei

sociale a Norvegiei din anii aceia : „*...pe vremea cînd în toată Europa, victoria asupra lui Napoleon s-a dovedit a fi o victorie a reacțiunii asupra revoluției și cînd numai în patria ei franceză, revoluția mai inspira destulă teamă, încît să smulgă legitimiștilor restaurați o constituție burghezo-liberală, Norvegia a folosit ocazia pentru a-și cuceri o constituție cu mult mai democratică decît orice altă constituție contemporană din Europa... Și, în al doilea rînd, Norvegia a cunoscut în ultimii 20 de ani un avînt literar cum n-a cunoscut nici o altă țară din lume în aceeași vreme, în afară de Rusia*", scrie Engels. „*Filistini sau nu, oamenii aceștia realizează mult mai mult decît ceilalți și imprimă pecetea lor și altor literaturi, și nu în cea mai mică măsură celei germane.*

Aceste fapte fac necesară, după mine, cercetarea într-o oarecare măsură a particularităților filistinismului norvegian și atunci veți constata, probabil, că se vădește o deosebire esențială. În Germania, filistinismul este fructul unei revoluții eșuate, al unei dezvoltării întrerupte... În Norvegia, dimpotrivă, mica țărănime și mica burghezie, la care se adaugă într-o mică măsură burghezia mijlocie — așa cum a existat în Anglia și Franța secolului al XVII-lea — sînt, de mai multe secole, starea normală a societății. Aci nu e vorba de o reîntoarcere forțată la stări învechite, în urma eșuării unei mari mișcări și a unui război de 30 de ani. Țara a rămas în urmă din cauza izolării și a condițiilor sale naturale, însă situația ei a fost totdeauna potrivită condițiilor sale de producție și, deci, normală. Abia de curînd apare, sporadic, în țară, foarte puțină industrie mare, însă pentru bursă, cea mai puternică pîrghie a concentrării de capital, nu este loc și apoi tocmai enorma extindere a comerțului maritim are un efect conservator. Căci în timp ce aiurea aburul înlătură peste tot vasele cu pînze, Norvegia își extinde enorm navigația cu pînze, avînd dacă nu cea mai mare, dar, în orice caz, a doua flotă de corăbii cu pînze din

lume, aflată, în general, în posesia unor armatori mici și mijlocii, ca în Anglia, să zicem, în jurul lui 1770... Țăranul norvegian n-a fost niciodată iobag și aceasta creează întregii dezvoltări un fundal foarte diferit. Micul-burghez norvegian este fiu de țăran liber și, în aceste împrejurări, el este un om *în comparație cu filistinul german degenerat. Tot așa, și între mica burgheză norvegiană și soția filistinului german este o distanță ca de la cer la pămînt. Și indiferent care ar putea fi, de exemplu, greșelile dramelor ibseniene, ele oglindesc într-adevăr o lume de burghezi mici și mijlocii, însă o lume complet diferită de lumea germană, o lume în care oamenii mai au caracter și inițiativă și care acționează în mod independent, chiar dacă adeseori într-un mod ciudat pentru concepțiile străine."* [1]

Cuvintele lui Engels sînt lămuritoare pentru multe dintre particularitățile dramei ibseniene. Ele explică fondul adeseori patriarhal, pe care se desfășoară conflictele dramaturgului norvegian, izolarea în care pare că trăiesc unele dintre personajele sale *(Rosmer, Constructorul Solness),* ele explică destinul lui Peer Gynt, fiu de țăran, revolta unei mic-burgheze ca Nora și, în general, arată cum lumea aceasta a burgheziei mici și mijlocii norvegiene, mîncată de morbul filistinismului, a îngăduit revolta, haotică adesea, a unor răzvrătiți urmărind înalte idealuri etice, ceea ce n-a îngăduit niciodată ambianța burghezo-filistină în Germania.

Titlul primei piese din seria celor sociale *Stîlpii societății* poate fi atribuit tuturor dramelor sociale ale lui Ibsen care urmăresc dărîmarea idolilor într-o lume întemeiată pe minciună. Într-o comedie mai veche, *Liga tineretului,* prefigurare a marilor drame sociale, figura avocatului Stensgard, politician de-

---

[1] *Marx și Engels despre artă și literatură,* E.P.L.P., pag. 20—22.

magog, arivist cinic, este aceea a unui viitor stîlp al societății. Helmer din *Casa păpușilor* e pe punctul de a deveni un stîlp al societății, în momentul cînd e numit director de bancă, iar pastorul Manders din *Strigoii* îndeplinește cu importanță această funcție, la fel ca Peter Stokmann din *Un dușman al poporului*. Creînd figura consulului Bernick din *Stîlpii societății*, Ibsen a îmbogățit galeria figurilor de ariviști sociali atît de frecventă în literatura secolului al XIX-lea. Autoritatea lui Bernick în societatea orășelului de coastă și în propria sa familie se bazează pe o minciună și pe o infamie înfăptuită în tinerețe. Lona, prima femeie din teatrul lui Ibsen ce înfrînge prejudecățile și trăiește liber, vrea să spulbere minciuna în care trăiește fostul ei iubit. Ea îi va arăta acestuia că *„toată strălucirea lui stă pe teren alunecos — că salvarea stă în adevăr"*. Cuvintele Lonei au efect în momentul cînd o emoție violentă zguduie toată făptura lui Bernick (în seara cînd notabilitățile orașului îi pregătesc consulului o demonstrație în semn de recunoștință pentru acțiunile lui dezinteresate, Bernick află că fiul lui, Olaf, băiat de 14 ani, s-a îmbarcat, animat de dorul aventurii, pe un vas amenințat de naufragiu, pe care Bernick îl rezervase celor doi nedoriți — Iohann și Lona). Căința bruscă a lui Bernick, metamorfoza lui neverosimilă și sfîrșitul fericit al piesei îi imprimă acesteia o orientare didactico-pedagogică, ce micșorează efectul satirei sociale. *„Neîntrerupta transformare"* pe care Ibsen o vede ca pe o lege a evoluției personajelor pe scenă se va realiza cu alte mijloace în dramele de mai tîrziu. Optimismul convențional e abandonat încă din cea imediat următoare, *Casa păpușilor* (1879), care a stîrnit scandal în momentul apariției și a devenit în urmă cea mai populară sub titlul de *Nora* cu care a fost difuzată de o traducere infidelă. Drama e caracteristică pentru modul în care Ibsen devine distrugător de „iluzii" sau de „idealuri", după expre-

sia lui Bernard Shaw, în noua etapă a creaţiei sale. Fericirea menajului Nora-Helmer e iluzorie. Helmer, în pragul unei avansări profesionale, e un om suficient, care crede că-şi iubeşte soţia, socotind-o o jucărie încîntătoare. Ea, „veveriţa", „ciocîrlia", mănîncă bomboane pe ascuns şi se joacă cu copiii ei, aşa cum se joacă fetiţele cu păpuşile. Aceasta e aparenţa, „iluzia fericirii". Zburdălnicia Norei acoperă însă o faptă ce dovedeşte maturitate şi spirit de jertfă, o faptă transformată cu vremea în minciuna pe care s-a clădit această căsnicie. Fapta ei (o iscălitură falsificată în vederea obţinerii unui împrumut ce trebuia să-l salveze pe Helmer de la moarte) este un delict, din punct de vedere legal. Mobilul faptei ne-o arată însă ca pe un act de curaj. Nora reacţionează cu indignare, cînd află de un sistem judiciar care ignorează conţinutul uman al faptelor. *„Cum adică, o fată să n-aibă dreptul să-şi iscălească pe tatăl ei bătrîn, care trage să moară, cînd prin această iscălitură îi cruţă o îngrijorare şi un necaz? O femeie să nu aibă dreptul să scape viaţa bărbatului ei? Eu nu cunosc amănunţit legile, dar sînt convinsă că undeva trebuie să scrie că aşa ceva e îngăduit."*

Această opunere a celor două feţe a unei acţiuni, aspectul formal legal şi conţinutul adevărat e frecventă în teatrul lui Ibsen. O vom mai regăsi. Împrejurările aduc adevărul la suprafaţă. Reacţia lui Helmer e cea a unui egoist şi a unui filistin. Pentru el, Nora, care a intrat în conflict cu societatea, e o delicventă. Conţinutul faptei ei îi scapă, forma singură îi apare. Dar primejdia trece, cariera lui Helmer e din nou în siguranţă. Superficial, Helmer e gata să continue căsnicia cu „veveriţa" lui. Dar Nora nu mai e aceeaşi. Criza prin care a trecut a determinat intrarea ei sub imperiul legii neintreruptei transformări. Pentru prima oară îl provoacă pe Helmer la o discuţie gravă, una din acele discuţii, care, în teatrul ibsenian, rezolvă criza dramatică, duc printr-o ciocnire

puternică de idei şi sentimente la deznodămînt. Cele două personaje vorbesc aci în numele a două principii opuse. Helmer, în numele moralei filistine, a falsei morale, o cheamă pe Nora la datoria ei de mamă şi soţie. Nora, care s-a ridicat pînă la înţelegerea conţinutului legii morale, a adevărului, e hotărîtă să rupă tradiţia vieţii de păpuşă, să-şi cîştige în propriii ei ochi valoarea de om. Pentru Nora s-a spulberat o iluzie, s-a năruit o convenţie. „Minunea" de care îşi condiţionează reîntoarcerea nu se îndeplineşte. În această minune nu crede nici ea, nici Ibsen. Uşa trîntită de Nora, cu al cărei zgomot se încheie piesa, răsună definitiv şi irevocabil. Mai degrabă a fost posibilă minunea reabilitării declasatului Krogstadt, pentru că de acum înainte acesta va fi însoţit în viaţă de solicitudinea unei femei devotate, a doamnei Linde. Doamna Linde încarnează în *Casa păpuşilor* un tip feminin reluat mereu în teatrul lui Ibsen pentru afinităţile lui cu concepţia etică a dramaturgului. Ca şi Elida Wangel din *Femeia mării,* care între vraja străinului şi viaţa monotonă alături de doctorul Wangel şi fetele acestuia, alege liber cel de-al doilea drum, pentru că în familia Wangel ea poate fi folositoare, doamna Linde vede o justificare a vieţii în traiul cu un om decăzut care are nevoie de ea pentru a regăsi drumul pierdut al cinstei. În schimbul iluziei spulberate, Nora a cîştigat, prin experienţă dureroasă, cunoaşterea adevărului şi o convingere morală. Piese feministe se mai scriseseră. Ibsen cunoştea fără îndoială *Giges şi inelul* a lui Hebel. Dar violenţa îndreptată împotriva familiei burgheze era nouă şi ea explică scandalul stîrnit la reprezentarea *Casei păpuşilor.* O vîlvă la fel de mare a stîrnit drama *Strigoii* (1881).

Şi de data aceasta în miezul conflictului stau tot problemele morale legate de fiinţa familiei burgheze. Atît doar că lipsită de elanul constructiv pe care revolta Norei, devenită femeie modernă, îl imprimă

piesei anterioare, și apăsată de fatalitatea pe care, tributar naturalismului, Ibsen o identifică aci cu determinismul eredității, drama *Strigoii* se desfășoară într-o atmosferă de un tragism sumbru și dezolant. Ca și în piesele anterioare, în momentul în care începe acțiunea, forțele ce vor dezlănțui conflictul sînt de mult puse în mișcare.

Văduvă a unui ofițer desfrînat, doamna Alving a avut, pe vremuri, cu mult înainte de momentul cînd începe piesa, curajul de a-și părăsi casa într-un moment de deznădejde și de a se refugia la omul pe care-l iubise înainte de a contracta o căsătorie convențională, la pastorul Manders. Dintre toți stîlpii societății din teatrul lui Ibsen, pastorul Manders este poate cel mai odios, pentru că funcția sa de păstor sufletesc îi îngăduie să ridice la rangul de înalte criterii morale iluzia, minciuna, ipocrizia. Pastorul Manders o respinge pe Elena Alving, în numele unor severe principii de morală și o sfătuiește să-și îndeplinească datoria de mamă și soție. Ca o Noră ce n-a avut curajul să-și traducă în fapte revolta, Elena Alving trăiește o viață de tortură, avînd drept unic scop salvarea aparențelor și a fiului ei, Oswald. Cînd începe acțiunea, ofițerul Alving e mort, iar fiul lui, Oswald, pictor de talent, se întoarce din Italia, în casa părintească. Eliberată, Elena Alving e hotărîtă să înceapă o viață nouă alături de fiul ei, după ce, pentru a rupe orice legătură cu trecutul, a investit banii rămași de la soțul ei în construcția unui azil. Dar „strigoii" reapar. Oswald e vlăguit. Asupra lui planează iminența unei nebunii și a unei morți groaznice, datorită unei moșteniri. Strigoii, păcatele părinților, își cer dreptul. Piesa se încheie cu incendiul azilului și criza lui Oswald, care eșuează tragic. În momentul crizei, soarele se arată în sfîrșit, după zile de ceață și ploaie, iar Oswald întinde cu un gest simbolic mîna către soare, cerîndu-l mamei lui, așa cum cere un copil o jucărie.

Strigoii reprezintă fireşte o dramă a eredităţii. Elemente naturaliste mai descoperim la Ibsen şi în alte piese. Doctorul Ranke din *Casa păpuşilor* piere şi el de pe urma unei boli moştenite, iar Hedwiga din *Raţa sălbatică* va fi şi ea în oarecare măsură o victimă a eredităţii. Dar nu elementele naturaliste au determinat primirea de care a avut parte drama, ci patosul demascării unor adînci morburi sociale. Morala socială neomenoasă şi constrîngătoare, care striveşte vieţi în numele unei greşite înţelegeri a datoriei, minciuna căsniciei burgheze, lupta crispată pentru salvarea aparenţelor — toate acestea alcătuiesc, de fapt, substanţa piesei şi au determinat furia cu care au fost întîmpinaţi *Strigoii* de opinia filistină. Şi iarăşi redarea dezastrului pricinuit de iluzii. Elena Alving şi-a crescut fiul în iluzia că tatăl lui era un om de onoare. Dar faptele ţinînd de lumea exterioară şi de cea psiho-biologică dezmint cu tărie iluziile şi patosul piesei ţine tocmai de această vehementă diatribă împotriva minciunii.

Campania de defăimare dezlănţuită de apărătorii pastorului Manders, de stîlpii societăţii norvegiene şi de scribii lor, l-au mîniat adînc pe Ibsen. Nedesluşind ce punct de vedere reprezintă această campanie şi orbit de violenţa şi masivitatea ei, Ibsen a învinuit, generalizînd, majoritatea de neînţelegerea personalităţii progresiste. Furtuna stîrnită de *Strigoii* i-a întărit convingerea individualistă în rolul creator al personalităţii izolate silite să lupte cu majoritatea neînţelegătoare. Accepţia pe care o atribuia acestor noţiuni o dovedesc aceste rînduri extrase dintr-o scrisoare către Brandes: *„Minoritatea are totdeauna dreptate. Fireşte nu mă gîndesc la minoritatea de indivizi stătuţi* [...] *care opresc mersul înainte, ci mă gîndesc la minoritatea care merge în frunte, pe care majoritatea n-a ajuns-o încă."* În aceste cuvinte trebuie să vedem germenul piesei următoare *Un duşman al poporului* (1892), de fapt răspunsul

artistului jignit față de neînțelegerea contemporanilor. Doctorul Stokmann, medicul cinstit, care are curajul de a-și distruge cariera, de a-și primejdui viața lui și aceea a familiei sale, strigînd adevărul, că apele ce trebuie să aducă prosperitatea orașului sînt infectate, e desigur o transfigurare literară a personalității dramaturgului. Dezamăgirea pricinuită de politica ambelor partide norvegiene : conservator și liberal, îl duseseră încă dinainte pe Ibsen la un soi de nihilism politic exprimat în unele din piesele anterioare (*Liga tineretului, Stîlpii societății*). Reversul acestui nihilism este afirmarea unui individualism cu nuanțe anarhizante, ale cărui accente mai răsunaseră în piese ca *Brand*. Cinstea doctorului Stokmann se lovește de interesele tuturor oamenilor din orășel, de la acționarii băilor, în frunte cu primarul Peter Stokmann, pînă la micii proprietari, cărora mulțimea vizitatorilor veniți la băi trebuia să le sporească veniturile. Ostracizat de toate partidele politice, care-i refuză paginile ziarelor lor pentru răspîndirea adevărului, Stokmann adună populația orășelului în casa unui prieten căpitan de vapor (iată simbolismul profesiunilor la Ibsen. Singurul om cumsecade din orășel e un căpitan de vapor, om al mărilor, desprins de societatea oamenilor), și le strigă în față adevărul. Dar cuvîntarea lui se transformă într-o filipică împotriva plebei. *„Mulțimea are puterea, dar n-are dreptate."* Oamenii înaintați *„stau pe posturi înaintate, atît de departe, încît majoritatea compactă nu-i ajunge și acolo ei luptă pentru acele adevăruri, care sînt încă nou-născute și pe care mulțimea nu și le poate însuși"*. Piesa se termină într-o apologie a individualismului. Exilat, în mijlocul casei lapidate, Stokmann spune cu exaltare : *„Cel mai puternic om din lume este cel care e singur"*.

Intr-adevăr căutătorii de adevăr din teatrul lui Ibsen sînt mereu singuri (Brand, Stokmann, Ros-

mer) şi ei sînt de cele mai multe ori învinşi, tocmai din pricina izolării lor.

Individualismul lui Ibsen, corectat întrucîtva de încrederea sa în viitor (*„Mă gîndesc la acea minoritate care merge înainte... Cred că acela are dreptate, care este mai de acord cu viitorul"*) se explică, dacă ne gîndim că în Norvegia, proletariatul era încă embrionar, iar masa era infectată de morbul micburghez. Comentînd piesa *Un duşman al poporului*, Plehanov scria: *„Această masă nu putea să devină încarnarea unui ideal avansat. De aceea orice mişcare înainte trebuia să-i apară în mod necesar lui Ibsen ca mişcarea unei* minorităţi, *adică a unui grup de indivizi* gînditori." Stokmann, spune mai departe Plehanov, *„nu vorbeşte de majoritate decît printr-o neînţelegere, căci, de fapt, el combate minoritatea (adică societatea anonimă a orăşelului balnear unde practică el medicina) în interesul majorităţii (adică a bolnavilor care vin sau ar putea veni la băi)* [1]. Iată de ce comentariul lui Brandes pe marginea piesei nu este decît în aparenţă un paradox. *„Dacă analizăm profund acest individualism, vom descoperi în el un socialism ascuns."*

În dramele lui Ibsen personajele care spun adevărul, care sfîşie iluzia, sînt învestite cu o frumuseţe morală ce ne vorbeşte despre preţuirea autorului. Lona Hessel, Nora, doamna Linde, doctorul Stokmann ne apar, în ciuda deosebirilor, înrudiţi, pentru pasiunea cu care caută şi dezvăluie adevărul. Ei obiectivează o concepţie etică şi ne-am învăţat să ascultăm glasul lui Ibsen prin gura lor. Drama *Raţa sălbatică* din 1884 pare a denatura portretul moral al dramaturgului, aşa cum s-a conturat el din piesele de pînă acum. Aci adevărul apare nu numai lipsit de utilitate, ci chiar aducător de nenorociri.

---

[1] Plehanov — *L'art et la vie sociale*. Éditions sociales, pag. 275.

Piesa acordă simbolului o valoare, pe care nu-l avusese încă în dramele ibseniene. Rața sălbatică, pe care familia fotografului Hyalmar Ekdal o crește în pod, poartă o dublă semnificație. Ea este simbolul iluziei, care aduce fericire oamenilor slabi, iluzie care dacă se spulberă, răpește acestor oameni sensul existenței. Ea mai întruchipează și viața oamenilor din jurul ei, mai ales a bătrînului Ekdal care, ca și rața împușcată în aripă, s-a scufundat, s-a împotmolit în mîl și alge și nu s-a mai ridicat la suprafață. Și la baza căsniciei fotografului Ekdal (fotograf — făuritor de copii ale vieții, de iluzii) — stă o minciună. Bătrînul Werle, industriaș, care îl ruinase pe vremuri pe bătrînul Ekdal, a patronat căsătoria fotografului cu Gina, fosta lui menajeră și amantă și acum contribuie cu ajutorul lui bănesc în menajul Ekdal. Hyalmar, un om slab, lipsit de voință, trăiește o existență lîncedă, nu scormonește trecutul Ginei. Se bucură de o existență măruntă, de gingășia fetiței lui, Hedwiga, care suferă ca și bătrînul Werle de o boală de ochi și de hărnicia Ginei, care face toată munca atelierului fotografic. Pretextul inactivității lui Ekdal e o pretinsă invenție în domeniul fotografiei, invenție pe care n-a făcut-o încă și care îi va îngădui să amîne la infinit o scadență, ce nu o va plăti niciodată. În această atmosferă de iluzionare (bătrînul Ekdal organizează vînători în podul cu brazi, iepurași și rața sălbatică, crezîndu-se în pădurile tinereții lui, iar Hedwiga iubește rața, pasăre rară, care s-a îngrășat în podul casei Ekdal și nici nu mai poate zbura), irupe tînărul Gregers Werle, care cunoaște minciuna menajului Ekdal și vrea să așeze căsnicia fostului său coleg pe baze noi și sănătoase. Deși profund cinstit, Werle ne apare ridicol, pentru că este și el victima unei iluzii. Adevărul lui nu poate fi suportat în casa fotografului ratat, în casa raței sălbatice. Hyalmar Ekdal nu e Nora, el nu e capabil să întîmpine cu

curaj adevărul dureros, el nu poate rupe cu obişnuinţa vieţii comode de pînă atunci. Toată neputinţa lui se transformă în rancună faţă de fetiţa pe care a crezut-o a lui, faţă de Hedwiga, victimă a adevărului lui Werle. În atmosfera stătută a familiei Ekdal nu are dreptate idealistul Werle, ci doctorul Relling. El a sugerat familiei Ekdal fantezia de a vîna raţe sălbatice în pod, el i-a băgat în cap lui Hyalmar ideea invenţiei: *„Eu am grijă să păstrez minciuna vieţii intactă în el"*. Şi cînd Gregers Werle îi vorbeşte de idealuri, Relling răspunde: *„Nu întrebuinţa cuvîntul «idealuri». Avem, doar bunul nostru cuvînt germanic «minciună»."* Să fie piesa aceasta în contradicţie cu toate celelalte, apologia minciunii şi a iluziei? Ea arată doar că adevărul nu poate fi suportat decît de oameni tari, că însănătoşirea morală nu poate veni dinafară, ci trebuie să fie rezultatul unei maturizări lăuntrice. Nora părăseşte casa păpuşilor, fiindcă e destul de tare pentru a rupe cu minciuna vieţii, pe Ekdal intervenţia nesăbuită a prietenului său Werle nu-l poate salva de iluzie, de minciună. De fapt iluzionistul cel mare, idealistul în această piesă, este Gregers Werle. De aceea tentativa lui e fatală.

Piesa *Rosmersholm* din 1886 ne arată eşecul altui idealist. Descendent al unei vechi familii de moşieri, pastor care şi-a renegat credinţa, Rosmer năzuieşte să educe omenirea pentru o viaţă de lumină, libertate, bucurie. Ca şi doctorul Stokmann el îşi închipuie că voinţa şi stăruinţa lui ajung pentru a-l face să crească oameni liberi. Rosmer e un utopist, care visează împăcarea generală deasupra partidelor. Viaţa lui intimă se desfăşoară şi ea sub imperiul unei iluzii. După moartea soţiei, care s-a sinucis, aruncîndu-se în iazul morii, Rosmer crede a trăi o dezinteresată prietenie spirituală faţă de Rebecca, o tînără venită pe vremuri în casa lui pentru a-i îngriji soţia bolnavă. Crezînd cu sinceritate în curăţenia sentimentelor lui şi ale Rebeccăi, Rosmer în-

frunta curajos condamnarea opiniei reprezentată de rectorul Kroll, conducătorul partidului conservator, un „stîlp al socieății", și de Mortengaard, liderul partidului radical, politician abil. om al compromisului, care nu acceptă să găzduiască în paginile gazetei sale cuvintele unui ateu. Asupra lui Rosmer apasă puterea unei tradiții de conformism. Simbolul ei — apariția strămoșilor — sînt caii albi, pe care locuitorii de pe moșie îi văd uneori în văzduh. Iluzia lui Rosmer se spulberă. El nu e străin de moartea soției sale, care s-a sinucis pentru a nu sta în calea iubirii lui pentru Rebecca. De abia acum înțelege Rosmer natura sentimentelor dintre el și Rebecca, făptură pasionată, sălbatică. Idealurile secrete ale lui Rosmer se pulverizează și ele, pentru că năzuința spre o viață frumoasă nu poate izvorî decît din sentimentul nevinovăției (din nou înțelegerea sintetică ce se opune disocierii dintre etic și estetic). Deși înțelesul credinței lui Rosmer rămîne cețos ca și cel al credinței lui Brand, *Rosmersholm* nu mai reprezintă o apologie a individualismului ca *Un dușman al poporului.* Rosmer — rupt de lupta socială — e un Hamlet, care eșuează tragic. (Cei doi îndrăgostiți se aruncă în iazul morii.) El nu mai poate spune ca doctorul Stokmann : *„e cel mai tare cel ce este singur".*

Simbolul folosit în *Rața sălbatică* fusese un simbol descifrabil. Ca și simbolul pescărușului din piesa lui Cehov, cel al raței sălbatice era menit să sublinieze ideea piesei și psihologia personajelor. Pe măsură ce ne apropiem de ultima perioadă din creația lui Ibsen, simbolurile devin mai cețoase, mai indescifrabile, atmosfera dramelor justifică înlocuirea caracterizării de piese simbolice cu cea de piese simboliste. Astfel tema libertății femeii, tratată în *Casa Păpușilor* pe fondul realist al relațiilor de familie burgheză, e reluată în *Femeia mării,* învăluită aci într-o țesătură de simboluri. „Străinul" pe care Elida, cea de-a

doua soție a doctorului Wangel, l-a cunoscut în tinerețe, pe vremea cînd locuia într-un far, unde simțea vîntul largurilor, e un simbol al nostalgiei, al atracției misterioase spre altceva, pe care în existența ei monotonă o resimte Elida cu forța unei chemări. Acum cînd, în orășelul închis de munți, lîngă apa stătută și caldă a fiordului („*Geografia* lui Ibsen are caracter simbolistic", scrie într-un rînd G. Călinescu [1]) ea tînjește după largul mării și după omul cu care s-a logodit în fața valurilor, figura „străinului" capătă pentru ea valoarea unui simbol al libertății. În această atmosferă crepusculară are loc alegerea liberă pe care Ibsen pune atîta preț. În clipa cînd străinul apare, iar soțul ei, înțelegătorul doctor Wangel, îi dă libertatea să aleagă, mitul, vraja omului mării se pulverizează și Elida alege viața alături de doctorul Wangel și de copiii acestuia, fiindcă aci întrevede posibilitatea unui țel.

Iată că bovarismul, vraja chemărilor evazioniste, sînt întrecute de frumusețea vieții libere și utile. Asemănătoare prin temă cu *Casa păpușilor, Femeia mării* rămîne însă o piesă psihologică și simbolică. Fiindcă Nora nu trebuia, în alegerea ei, să se rupă de sub puterea unei fascinații, criteriile morale și sociale care o solicitau, apăreau mai clar și mai puternic.

Tot în jurul unei femei se axează și conflictul piesei *Hedda Gabler* din 1890, cu care îl regăsim pe Ibsen pe tărîmul dramaturgiei sociale. Dînd ființă literară figurei contradictorii a Heddei Gabler, Ibsen se rupe din cercul filozofiei lui Kirkegaard. Fiica generalului Gabler, care a moștenit de la tatăl ei o fire nestăpînită și o cutie cu pistoale, e una din cele mai complexe creațiuni ale teatrului ibsenian. Invidioasă din natură, înrăită de o căsătorie nefericită cu mediocrul și nevertebratul Tessman, energică și inteligentă, dar sterilă în tot ce întreprinde, Hedda

---

1 G. Călinescu — *Henrik Ibsen* — Steaua nr. 7, 1956.

e urmărită de ideea că trebuie să trăiască „frumos". De aceea resimte ca urît și meschin tot ceea ce vede în jurul ei. Întruchiparea frumuseții fusese pe vremuri Löfborg, creator de talent, care decăzuse în urma despărțirii de Hedda, cînd aceasta îi oferise un revolver ca să termine viața „frumos". Löfborg se reface alături de Thea, femeia suavă (din nou bărbatul solicitat de două tipuri de femei: amazoana și femeia angelică.) Și, fiindcă nu poate să suporte gîndul acestei însănătoșiri morale, datorită alteia, Hedda se hotărăște să-l arunce iarăși pe fostul ei iubit în abisul corupției. Löfborg, căruia în cursul unei întrevederi Hedda îi propune din nou să se împuște pentru a-și încheia „frumos" viața, eșuează pe lîngă o prostituată. Dorindu-se animatoarea unei fapte curajoase, Hedda exultă cînd află de la judecătorul Brack că Löfborg s-a împușcat în piept, apoi e strivită de adevărul prozaic că fostul ei iubit s-a împușcat în abdomen. De teama unui scandal „urît" în care va fi implicată, Hedda se împușcă „frumos" în tîmplă.

Această bagatelizare a idealului estetic, devenit concepție de viață, această desființare a lui prin derizoriu, arată nu numai divorțul definitiv de gîndirea kirkergaardiană, dar chiar și poziția ironică în fața filozofiei lui „Entweder-Oder". În ciuda răutății ei, a manifestărilor odioase ale conștiinței ei contorsionate, Hedda, făptură complexă, nu inspiră cititorului o categorică antipatie. În primul rînd pentru forța pe care o emană, pentru voința cu care își urmărește scopurile și apoi și, mai presus de toate, pentru că ea este o victimă: victima unei căsătorii prozaice, cu un om mediocru, un ratat, care nu putea oferi un climat propriu de dezvoltare unei făpturi ca Hedda. Într-această denunțare a efectelor mutilante ale unei căsătorii convenționale rezidă nota de critică socială a *Heddei Gabler*, pe care o putem socoti drept ultima dintre marile drame sociale ale lui Ibsen.

Ultimul grup de drame (*Constructorul Solness, Micul Eyolf, John Gabriel Borkmann, Cînd ne vom trezi din morți*) se orientează spre o simbolică din ce în ce mai greu descifrabilă. Ideea morții le domină, dar fiindcă, în cazul marilor creatori, atitudinea etică se precizează înaintea gîndului morții, unele dintre ele vorbesc despre depășirea individualismului, care l-a caracterizat pe Ibsen în atîtea drame de pînă acum.

Conflictul dramei *Constructorul Solness* se desfășoară într-o atmosferă densă de simboluri, ermetic închisă față de realitatea obiectivă. E o dramă a bătrîneții. Constructorul îmbătrînit, temător de concurența tinereții, asupra căruia apasă conștiința unei vini (aceea de a fi fost autorul moral al morții copiilor săi și al zdruncinului psihic suferit de soția sa) este o natură hamletică. Dorința de a realiza măreția, de a construi un turn în aer, expresie a năzuințelor sale, simbol deopotrivă al purității și al inaccesibilității, ca și templul de gheață al lui Brand, intră în conflict cu forța lui de acțiune, paralizată de o conștiință vinovată. Cînd tinerețea îi bate la ușă în persoana Hildei, fata doctorului Wangel din *Femeia mării*, o Brunhildă tînără care visează să-și vadă maestrul agățînd coroana festivă în vîrful turnului înălțat în aer, făgăduit ei cu zece ani înainte, lui Solness i se pare că poate depăși conștiința paralizantă a vinovăției, că poate încerca imposibilul. Hilda e o întruchipare a tinereții năzuitoare, a viitorului, a libertății, în vreme ce Alina, soția lui Solness, care vorbește mereu de „datorie" întruchipează trecutul mort, convenția rigidă. Solness se crede animat de puteri hipnotice și, abulic fiind, are mitul voinței și convingerea că omului puternic, supraomului, îi este îngăduit orice. Limbajul lui e adesea nietzscheian. Dar o voință care nu ține seama de oameni eșuează. În *Brand, Solness, John Gabriel Borkmann* găsim aceeași idee. De asemeni revine în *Constructorul*

Solness tema jertfei pe care trebuie s-o plătească un artist pentru a se realiza. Casa incendiată, copiii morţi, soţia zdruncinată, iată preţul plătit de Solness pentru a construi turnuri în aer. Sfîrşitul e simbolic. Solness escaladează, sub ochii înflăcăraţi ai Hildei, turnul recent construit, dar se prăbuşeşte în clipa cînd ea îi strigă : *„Trăiască Constructorul Solness"*. E năruirea idealurilor, a castelului ridicat în aer, a imperiului fanteziei, simbol, pe care dacă îl descifrăm, desluşim din nou neîncrederea lui Ibsen faţă de iluzie şi iluzionişti.

John Gabriel Borkmann este tot o dramă a bătrîneţii şi, ca şi *Constructorul Solness,* arată eşecul unei energii care nu ţine seamă de oameni. Borkmann este un fost bancher, om întreprinzător, de o energie herculeană, hotărît pe vremuri să realizeze lucruri măreţe. Ruinat de tovarăşul lui de întreprindere, care iubea aceeaşi femeie ca şi el, pe Ella Rentheim, Borkmann jertfeşte iubirea şi se căsătoreşte cu sora Ellei. Se aseamănă din acest punct de vedere cu consulul Bernick. Dar Ella nu renunţă la iubire ; renunţă în schimb la satisfacţiile feminităţii şi trăieşte retrasă, dedicîndu-şi viaţa copilului lui Borkmann, pe care vrea să-l crească pentru fericire. După opt ani de închisoare, Borkmann se întoarce acasă şi-şi continuă viaţa într-o singurătate cruntă, izolat de soţia lui, care nu-i iartă ruşinea adusă familiei. Cele două femei Grunhild — întruchiparea onorabilităţii sociale, bazate pe constrîngere, şi Ella, spirit al spontaneităţii, personificare a setei după fericire, sînt concepute antitetic şi simbolizează cele două drumuri de viaţă între care a trebuit să aleagă Borkmann. În clipa cînd iese din izolarea lui şi urcă cu răsuflarea tăiată dealul înzăpezit din spatele casei, Borkmann are viziunea vieţii care înaintează, lipsindu-se de prezenţa lui, a societăţii care nu mai are nevoie de el. La poalele dealului se întind oraşe, se văd fabrici, construcţii, pe care el cu ener-

gia lui ar fi vrut să le înalţe. Pe o bancă din vîrful dealului Borkmann moare. Deasupra cadavrului lui prăbuşit cele două femei îşi dau simbolic mîna.

Pesimismul ultimelor piese e corectat în *Micul Eyolf* de o idee constructivă. Moartea micului Eyolf, copil infirm, a cărui infirmitate apasă ca o vină asupra părinţilor, pentru că ea se datoreşte unui ceas de pasiune, produce reacţii diferite în cugetele celor doi. Învăţătorul Allmers, obsedat de gîndul vinovăţiei, pierde încrederea în rostul vieţii, Ritta, femeia elementară şi pasionată, descoperă un nou sens al existenţei, sens care va suda o căsnicie pînă atunci măcinată de egoism. Ritta se va dedica educării copiilor flămînzi şi zdrenţăroşi, care sînt şi ei nişte mici Eyolfi. Legea neîntreruptei transformări a dus-o la depăşirea individualismului, la cucerirea unei noi poziţii etice.

Ultima dramă (1898) intitulată cu sentimentul sfîrşitului ce se apropia *Cînd ne vom trezi din morţi* şi numită „epilog dramatic“ ne îngăduie să desluşim, prin desişul simbolurilor, o idee preţioasă pentru înţelegerea lui Ibsen în această perioadă. Ca şi Solness, sculptorul Rubek din *Cînd ne vom trezi din morţi* se realizează ca artist jertfind pe alţii şi chiar pe sine. A jertfit-o pe Irina, modelul statuii care i-a adus gloria, femeia care l-a iubit, dar care pentru el a fost doar „un episod“. Se căsătoreşte apoi cu Maya, o femeie robustă, o femeie a pămîntului, în tovărăşia căreia nu mai realizează perfecţiunea operei inspirate de Irina. Transformă de aceea statuia într-un grup statuar în care figurează şi el. Dezgustat se apucă de portrete, în care el, dincolo de „asemănarea frapantă“ ce mulţumeşte clientela, îşi permite să înfăţişeze chipuri de animale. Irina, pe care o reîntîlneşte, mai speră într-o minune, în învierea morţilor, a iubirii lui, în împlinirea unei vechi făgăduieli pe care i-o făcuse Rubek: aceea de a-i arăta din vîrful unui munte ţara făgăduinţei (simbolul, asemănător cu acel al turnului făgăduit de Solness Hildei,

ascunde aceeaşi semnificaţie). In tabloul final, Rubek şi Irina urcă muntele în căutarea ţării făgăduinţei, dar sînt doborîţi de o avalanşă de zăpadă. În acelaşi timp, preveniţi de apropierea furtunii, Maya, femeia pămîntului, şi vînătorul de urşi, omul cavernelor, coboară în siguranţă. Dacă şi aci ca şi în *Constructorul Solness* simbolul tinde să sugereze imposibilitatea împăcării conştiinţei de artist cu fericirea, finalul piesei pare a vorbi — nu fără o nuanţă depreciativă — despre posibilitatea fericirii pentru fiinţele terestre, puternic ancorate în biologic. Pesimismul concluziei ca şi sistemul obscur de simboluri se asociază cu viziunea unei minţi chinuite de dezamăgiri şi boală. După acest „epilog dramatic" urmează şapte ani de tăcere, apoi moartea dramaturgului.

*

Complexă şi contradictorie, cum ne apare, opera dramatică a lui Ibsen nu urmăreşte doar spulberarea falselor idealuri, a iluziilor, ci comunică şi o aspiraţie constructivă, e învestită cu o valoare afirmativă. Dincolo de numeroasele confuzii ideologice, care-i încețoşează uneori mesajul, urmărim străduinţa permanentă de însănătoşire a societăţii şi a omului prin adevăr. Înverşunarea cu care smulge Ibsen falsele etichete, cu care înlătură aparenţele mincinoase, pentru a arăta esenţa, conţinutul unei idei, unui fenomen social, porneşte dintr-un gînd adînc democratic. Polemica pasionată împotriva celor ce întreţin iluzia, minciuna, împotriva celor din familia de spirite a pastorului Manders, a lui Bernik şi a lui Helmer, este izvorîtă dintr-o intenţie democratică, tot aşa şi pledoaria pentru o viaţă liberă. Deşi această libertate o înţelege Ibsen anarhic şi individualist (regenerarea individului din interior aşa cum o urmăresc un Rosmer sau un Stokmann), redarea fidelă a atmosferei sociale din Norvegia vremii îngăduie cititorului să întregească mesajul literar al lui Ibsen cu ideea

regenerării unei societăți prin luptă socială. În piesele sale realiste, în dramele sociale, Ibsen a descris efectele tragice în viața intimă, cotidiană, a oamenilor, ale unei ordini bazată pe exploatare. Dorința de putere, parvenitismul duc la sacrificarea conștiinței (*Stîlpii societății, Borkmann*). Tragicul existenței cotidiene, pe care Ibsen îl reconstituie magistral, se datorește tocmai acestei interdependențe dintre toate detaliile vieții și întregul corp social. În existența Norei și a Elenei Alving, în casa fotografului Ekdal, ca și în viața izolată a pastorului Rosmer, descoperim amprenta unui sistem. Există pînă și în episoadele comice ale unora dintre piesele lui Ibsen (*Comedia iubirii, Stîlpii societății*) un miez tragic care ține de esența însăși a unei societăți. Familia e mediul preferat al dramelor ibseniene. Ea este sîmburele din care, în societatea burgheză, crește corupția socială.

Cu înclinarea sa pentru problematica morală, Ibsen mută conflictele pe tărîmul etic. Lupta dintre Hakon și Skule (*Pretendenții coroanei*) este lupta pentru realizarea unei idei care este a lui Hakon și pe care numai acesta are *dreptul* și deci și forța să o pună în practică. Problema dacă Elena Alving are dreptul să-și abandoneze căminul pentru a începe o viață nouă este privită sub aspectul ei moral ; fals moral, ipocrit, convențional, de pastorul Manders ; cu adevărat moral de Ibsen. Lupta lui Stokmann este dusă sub impulsul necesității morale de a spune adevărul, iar Brand, în ciuda fanatismului său orb, nu e lipsit de grandoare, pentru că este un rigorist moral. Ibsen nu concepe altă frumusețe decît cea morală și de aceea ruperea lui de filozofia dualismului etic-estetic trebuia să se producă. Toate noțiunile avînd valoare de circulație în societatea vremii despre „frumusețea" iubirii casnice, a idealurilor, a prosperității sociale sînt revalorificate de Ibsen în lumina concepției lui morale. Fericirea casnică e falsă fericire, pentru că se bazează pe minciună și lipsa de reciprocitate (*Casa păpușilor,*

Strigoii), respectabilitatea socială e falsă și ea pentru că se bazează pe egoism și impostură *(Stîlpii societății)*. Dragostea dintre bărbat și femeie nu devine frumoasă decît cînd depășește egoismul animalic. Iubirea dintre Ritta și Almers *(Micul Eyolf)* nu e frumoasă cîtă vreme ea poartă răspunderea infirmității copilului. Ea devine frumoasă cînd cei doi sînt legați prin urmărirea unui țel nobil și dezinteresat: salvarea copiilor părăsiți din port. Pentru a zdruncina încrederea oarbă în instituții depășite, Ibsen stăruie asupra tragicului existenței, în condiții aparent satisfăcătoare. De aci învinuirea de pesimism ce i s-a adus adesea. Dar încrederea în puterea omului de a se elibera e însă și temelia pe care clădește Ibsen întregul edificiu moral al dramaturgiei sale. Există în Nora, Stokmann, Elena Alving, Ritta Almers, posibilitatea eliberării, chiar dacă numai unele din aceste personaje își cîștigă pînă la urmă libertatea. Ibsen nu are îndoieli cu privire la posibilitatea fericirii pentru oamenii cinstiți, capabili să se smulgă din minciună. Caracterul sumbru al pieselor amintite provine, în realitate, din obiectivarea dramatică a indignării lui Ibsen și nu din exteriorizarea unei concepții de viață. Dar piesele lui Ibsen sînt opere de artă, nu eseuri de filozofie socială și tratate de morală. Într-o lucrare intitulată *La Philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen* Ossip-Lourié e de părere contrarie. „*Piesele lui Ibsen*, scrie el, *sînt mai puțin producții dramatice decît eseuri filozofice privind chestiunile vitale ale umanității. Acțiunea în aceste piese joacă un rol secundar, incidentele sînt forțate, neașteptate, brusce; interesul principal rezidă în conflictul de idei.*“ [1] Mai departe comentatorul socotește că unele dintre piesele lui Ibsen sînt străine de arta dramatică. Atribuirea unui astfel de tezism dramaturgului scandinav echivalează cu desființarea lui

---

[1] Ossip-Lourié — *La philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen*. Ed. Felix Alcan, pag. 1.

ca artist. Dar acesta e numai un aspect al neînțelegerii întîmpinate de teatrul lui Ibsen. René Doumic [1] vorbește despre caracterul deconcertant al personajelor ibseniene. Adîncimea teatrului lui Ibsen nu se impune de la prima lectură sau prima vizionare și pentru spectatorul francez această profunzime a echivalat la început cu confuzia. *„Să acceptăm"*, spune indulgent Doumic *„încetineala dramei* (lui Ibsen), *minuția picturii, ciudățeniile unei gîndiri, care se înfășoară voluntar în văluri"*. Apoi notează opinia spectatorului francez după reprezentarea *Raței sălbatice : „Toți sînt nebuni în* Rața sălbatică, *Werle, bătrînul Ekdal, Hyalmar, Hedwiga"*. [2]

Dînd expresia dramatică problemelor morale ale omului modern, Ibsen a simțit nevoia unei noi formule dramatice și această înnoire a fost sursa multor neînțelegeri din partea contemporanilor. Depășind faza pieselor istorico-romantice, cu personaje numeroase, intrigi complicate și deznodăminte neprevăzute, Ibsen ajunge, în perioada maturității, la acea construcție simplă, sobră, cea mai aptă să-i redea ideile, construcție ce s-a numit drama ibseniană. Conflictul dramei ibseniene se desfășoară în general între personaje puține. Dacă în piesele de început, personajele se mai autocaracterizează, formulînd uneori adevărate autobiografii pe scenă, în piesele maturității aceste stîngăcii dispar. In *Pretendenții coroanei,* episcopul Nicolas își dă în vileag planurile demonice spre știința spectatorului, iar discretul skald Jatgeyr vorbește despre *„sufletul său rușinos"*.

In dramele ulterioare personajele se dezvăluie firesc fără a se arăta sau a fi arătate cu degetul. De o simplitate care poate părea unui ochi neprevenit nudă, drama ibseniană începe de obicei în clipa cînd toate condițiile sînt mature pentru precipitarea deznodă-

---

[1] Doumic — *Causerie sur le théâtre contemporaine.* Perrin et Co., pag. 316.
[2] Idem, pag. 326.

mîntului. In momentul cînd cortina se ridică, o cunoaştem pe Nora după opt ani de căsnicie şi de luptă pentru ascunderea culpei ei, o cunoaştem în momentul avansării lui Helmer şi al concedierii lui Krogstadt, cînd „vina" ei se reactualizează. Pe Elena Alving o cunoşteam după o viaţă de suferinţă, în momentul cînd o zi şi o noapte de ciocniri dramatice ajung pentru a scoate la lumină tot ceea ce un grup de fiinţe umane au acumulat ca experienţă. Iar Hedda Gabler ne apare după ce a încheiat o tinereţe tumultuoasă printr-o căsătorie laşă şi mediocră. Fiecare personaj aduce în scenă un trecut greu de semnificaţie, care se dezvăluie treptat în discuţie. Discuţia, în dramele lui Ibsen, are o valoare niciodată acordată înainte de vreun dramaturg. Personajele vorbesc, se dezvăluie în mod firesc şi discuţia duce înainte o acţiune bazată pe ciocniri de idei şi sentimente, acţiune din care lipsesc întîmplările neobişnuite, loviturile de teatru. Dezvăluirea personajelor are loc treptat. Pe măsură ce acţiunea înaintează, le cunoaştem pe ele, sentimentele lor reciproce şi sentimentele autorului faţă de creaturile sale. Printr-o serie de acţiuni mărunte, Helmer din *Casa păpuşilor* ni se impune ca un personaj agasant şi antipatic. O dăscăleşte neîncetat pe Nora, pînă şi în execuţia tarantelei. Hyalmar Ekdal îşi reneagă părinţii în societatea lui Werle, deci e un nevertebrat, o lasă pe Gina să fotografieze şi să vorbească cu clienţii, deci e leneş şi abulic; cu toate protestele formale, îi permite Hedwigăi — bolnavă de ochi — să-i retuşeze fotografiile, deci e egoist. Îşi însuşeşte expresii şi glume străine, deci e lipsit de personalitate. Afişează o sensibilitate excesivă şi un patetism ieftin. Gina, care-l cunoaşte cel mai bine, nu-l caracterizează niciodată. Hyalmar se defineşte prin propriile lui fapte, gesturi, vorbe.

Cu drama ibseniană se împrăştie prejudecata că discuţiile lungi sînt fatale într-o piesă de teatru. Cu răsuflarea tăiată urmăreşte spectatorul — cititorul —

aceste discuții între două sau trei persoane, pentru că ele dezbat probleme de viață și de moarte ale oamenilor. Discuția între Helmer și Nora, între doamna Alving și pastorul Menders, ridică la culmi de intensitate conflictul dramelor respective. Ibsen disprețuiește în dramele realiste orice artificiu, orice retorică. Cititorul *„trebuie să se ostenească"*, spune Brandes, *„la fel ca în viață pentru a pricepe legătura dintre fenomene"*. Astfel impresia de autenticitate este desăvîrșită. Pe Hedda Gabler, făptură complicată, Ibsen nu o explică prin artificii dramatice. Încetul cu încetul, pe măsură ce piesa înaintează, cititorul pătrunde din ce în ce mai adînc în conștiința personajului, se impregnează de personalitatea lui, îl știe. Concomitent cu simplificarea formulei artistice, Ibsen trece de la personaje simbol, întruchipări ale unor idei abstracte (Brand), la personaje reale, ce se impun cu autenticitatea vieții. Simbolurile însă nu dispar, folosite adesea pentru exteriorizarea unei stări sufletești. Gesturile simbolice abundă. Ellida, femeia mării, s-a logodit cu străinul în fața mării ; Hedda arde manuscrisul lui Löfborg, concretizarea independenței cîștigate de fostul ei iubit departe de ea ; cele două femei din *John Gabriel Borkmann* își dau mîna deasupra cadavrului bărbatului de care au fost legate ; bătrînul Ekdal poartă în intimitate uniforma ofițerească — simbol al reabilitării civice — la care rîvnește. Contrastele între personaje au și ele valoare simbolică. Rebecca e pasionată, Rosmer pasiv ; Agnes din *Brand* trebuie să aleagă între tihnitul Eymar și frămîntatul Brand ; între confort și furtună ; Löfborg e genial, Tesman, un filistin. Cele două perechi din *Cînd ne vom trezi din morți* (Rubek-Irina și Maya-vînătorul de urși) reprezintă două principii de viață. E de observat că pe măsura maturizării dramaturgului, contrastele devin mai subtile, mai evocatoare, mai apte să înlesnească o cunoaștere psihologică. Între activul Hakon din *Pretendenții coroanei* și sterilul Skule, contrastul este ca între alb și

negru şi e adesea subliniat de autor. Între Hilda şi Alina din *Constructorul Solness* deosebirile ţin de constituţia, educaţia, experienţa de viaţă ale celor două femei şi cititorul nu poate realiza contrastul dintre ele decît prin meditaţie şi aprofundare. Limbajul, stilul pieselor urmează de asemeni o evoluţie. După stilul bogat în sentinţe al pieselor de început (Cîntăreţul din *Pretendenţii coroanei* spune: *„Poţi muri eventual pentru ideea altuia, dar nu poţi trăi decît pentru ideea ta"*), Ibsen cîştigă treptat acea simplicitate a dialogului, acea aparentă banalitate a convorbirii, care ascunde frămîntări, conflicte dramatice, tragedii intime.

Firesc, dialogul înaintează fără asperităţi, realizîndu-se uneori din frînturi de cuvinte, punctate de tăceri. De cele mai multe ori, dialogul purtat între două persoane e domestic, evită subiectele filozofice, sociale, problemele numite „superioare". Dincolo de el, ne apar cele mai cutremurătoare probleme ale vieţii. Un pastor cu enoriaşa sa discută despre un azil întemeiat de aceasta *(Strigoii)*. Pe măsură ce dialogul se desfăşoară, avem revelaţia unor întîmplări zguduitoare, a unui trecut devastator. Acest trecut îl deducem din faptele şi vorbele prezentului, el e inclus în fiecare replică, în fiecare gest al personajului. În tragedia antică, era rolul corului să aducă trecutul în scenă. În operele de tinereţe ale lui Ibsen, trecutul era povestit de un personaj. În drama ibseniană de maturitate trecutul reînvie prin consecinţe, în dialog. El nu mai e relatare ci dezbatere dramatică, e de fapt destinul pe care şi-l făureşte fiecare personaj. [1]

Noul rol, pe care-l acordă Ibsen dialogului, e înlesnite de transparenţa replicilor. Un subtext afectiv dublează cuvintele şi tăcerile personajelor. O dată cu cu-

---

[1] Pentru problemele de artă scenică, pe care le ridică teatrul lui Ibsen, vezi: Iacobs Monty — *Ibsens Bühnentechnik*. Sibillen Verlag, Dresden.

vintele, pătrunde pe scenă un element nou, creator de atmosferă. Încrezător în textul său, Ibsen reduce în dramele de maturitate indicaţiile scenice la strictul necesar. Cu toată experienţa de regizor, pe care a cîştigat-o în anii cînd lucra la teatrul din Bergen sau la cel din Cristiania, Ibsen n-a socotit, ca urmaşul şi admiratorul lui Bernard Shaw, că intenţiile personajelor, psihologia lor, trebuie subliniate prin intervenţia directă a dramaturgului. Pentru transmiterea realităţilor psihice, Ibsen nu se bizuia decît pe dialog. În general surprinde în teatrul lui Ibsen alegerea situaţiei celei mai banale în aparenţă, a situaţiei celei mai obişnuite. Alegerea ţine tocmai de tendinţa pentru problematica morală. Bernard Shaw în studiul dedicat lui Ibsen apreciază această simplicitate spunînd : *„Ibsen înţelege că cu cît situaţia e mai familiară, cu atît piesa poate fi mai interesantă"*. Evidenţierea contrastului dintre liniştea aparentă şi intensitatea pasiunilor ce fierb în adîncuri e unul dintre procedeele cele mai frecvente la Ibsen, procedeu ce ţine de însăşi finalitatea pieselor sale. Căci Ibsen ne apare sub înfăţişarea unui judecător care invită cititorul să stabilească răspunderile în conflictele dureroase ale societăţii. El apelează permanent la conştiinţa spectatorului şi îl ajută să decidă, ţintind mereu punctul cel mai nevralgic al problemei. Nu s-ar putea spune că Ibsen e un judecător binevoitor. E dintre scriitorii care nu-şi măgulesc spectatorii şi furtuna pe care au stîrnit-o piesele sale se datoreşte faptului că citindu-l pe Ibsen, contemporanii s-au simţit chemaţi la un proces, unde fiecare dintre ei putea să devină inculpat.[1]

Rezonanţele adînci ale mesagiului ibsenian cît şi modernizarea artei teatrale întreprinsă de el explică deopotrivă vîlva puţin favorabilă, pe care au stîrnit-o piesele sale în anii primelor apariţii şi reprezentări,

---

[1] Vezi Bernard Shaw — *The quintessence of Ibsenism*. Contable and Company L.T.D. London, pag. 159—172.

cît şi influenţa bogată a operei ibseniene. Bernard Shaw, Cehov, Strindberg, Gerhard Hauptmann şi alţii îi sînt îndatoraţi dramaturgului norvegian printr-un aspect sau altul al operei lor, căci Ibsen e o piatră de hotar în istoria dramaturgiei. Prietenul lui, Brandes, a avut dreptate să spună: *„Nu se mai poate scrie teatru după Ibsen, aşa cum s-a scris înaintea lui"*.

PERMANENȚE

Cu riscul — amintit de Silvian Iosifescu în articolul *Disocieri* — de a mă asemăna cu concurentul de pe stadion, care aleargă pe coridorul lui, avînd grijă să nu încalce teritoriul vecinului, vreau să aduc prin aceste rînduri în discuție o problemă, după părerea mea, numai aparent exterioară dezbaterilor despre spiritul modern, anume, vreau să amintesc cititorilor că vorbim uneori despre opere vechi, clasice, ca fiind foarte moderne, corespunzătoare sensibilității contemporane, iar despre altele — deopotrivă de valoroase — ca purtînd amprenta unei epoci depășite. Făcînd această disociere, voi încerca, pe cît îmi va fi cu putință, să nu formulez judecăți de valoare.

Analizînd încîntarea pe care o mai produc și astăzi epopeile homerice, Marx vorbește despre *„copilăria socială a omenirii"*[1], despre plăcerea pe care o resimte omul matur retrăind din nou naivitatea anilor fragezi. Există deci opere de artă a căror receptare solicită efortul unei transpuneri într-o altă vîrstă a individului sau a omenirii și plăcerea estetică este inseparabilă de această transpunere.

[1] *Marx* și *Engels, Despre artă și literatură,* pag. 28, E.P.L.P.

Există însă opere ale timpurilor trecute pe care le gustăm, uimiţi de contemporaneitatea lor, de felul nemijlocit în care vorbesc sensibilităţii moderne. Poate că analiza acelor trăsături, care asigură contemporaneitatea unor astfel de opere, va ajuta la definirea spiritului şi stilului modern.

E un fapt de observaţie psihologică, pe care orice cititor îl poate controla asupra sa, că pentru a gusta, de pildă, romanele cavalereşti medievale, trebuie să trecem printr-o prealabilă etapă de transpunere în mentalitatea vremii, să acceptăm ca specifice vremii amestecul de curtenie şi brutalitate al moravurilor curtene, să ne adaptăm stilului înflorit şi alegoric al timpului. Fireşte, orice operă oglindeşte moravuri şi mentalităţi. Dar iată că cităm baladele lui François Villon, imprecaţiile lui violente, strofele în care cinismul se amestecă cu tandreţea pentru omul prigonit, tandreţe de care el însuşi, Villon, vagabondul, avea atîta nevoie, fără ca vreo intenţie concesivă, stimulată de gîndul celor cinci secole ce ne despart de opera poetului, să ne treacă prin minte.

Între povestea aventuroasă a cavalerului rătăcitor Amadis de Gaula şi nu mult mai tînărul *Don Quichotte,* cititorul de azi percepe toată distanţa de la vetust la modern. Şi dacă H. Zalis are dreptate cînd afirmă că astăzi nu se mai pot scrie romane ca *Don Quichotte,* fiindcă timpul nostru nu mai naşte Don Quichoţi de acest tip, deşi există Don Quichoţi ai timpului nostru — mi se pare că greşeşte cînd refuză romanului lui Cervantes caracterizarea de modern. Dubla perspectivă prin care e privit cavalerul tristei figuri, perspectivă prin care îl vedem cînd tragic, cînd comic, preţuirea cu care îl însoţeşte autorul lui, preţuire ce implică rîsul dar nu depreciază şi se numeşte, prin urmare, umor, sînt atît de apropiate cititorului contemporan, corespund atît de bine ideii lui despre complexitatea figurii omeneşti şi nuanţele sufletului uman, cît şi despre varietatea de unghiuri sub

care poate fi privită natura omului, încît, pare-mi-se, nu trebuie să întinerim istoric pentru a gusta povestea lui Cervantes.

Sînt de acord cu cei care privesc spiritul modern ca un fapt complex, greu definisabil și mi se pare peremptorie siguranța cu care Mihnea Gheorghiu afirmă într-o frază ce nu spune mare lucru, că *„nu e vorba aci de discutarea spiritului modern, cînd toate drumurile lumii moderne duc spiritualmente și moralmente la socialism"*. Adevărul incontestabil al afirmației, care ține de natura truismului, nu contribuie cu nimic la definirea noțiunii. Fapt este că dintre operele trecutului acceptăm ca „moderne" opere foarte variate, evident create prin perspective uneori opuse. N. Labiș notează judicios deosebiri esențiale între scriitori, pe care îi numim deopotrivă „moderni" și mai observă că epitetul „modern" nu e strîns legat de epoca mai mult sau mai puțin depărtată cînd a murit scriitorul. Și, pentru a folosi exemplul clasic a doi scriitori de obicei prezentați antitetic, Tolstoi și Dostoievski sînt deopotrivă de moderni.

Din ce pricină atunci, resimțim ca modern, apropiat sensibilității noastre pe un clasic, iar pe altul îl considerăm cu stimă și-l citim cu plăcerea pe care ne-o deșteaptă fapte ale unei epoci apuse, ale unei mentalități ce nu mai e a noastră ?

S-a vorbit pînă acum despre originalitate și epigonism. Petrarca e modern, petrarchiștii desueți. Ei reiau tematica liricei petrarchiste în diluții din ce în ce mai mari. În schimb își însușesc și perfecționează procedeele, între ele vestitele „pointes", și se istovesc astfel de manierism. Post-shakespearienii, cînd nu procedează similar, continuă, într-un asfințit de epocă și în tonalități devenite crepusculare, temele titanului. Îi citim cu interes mai mult istoric, fiindcă ne ajută să-l înțelegem pe Shakespeare. Urmașii lui Molière — Regnard, Dancourt, Dufresny au specializat comedia. Unul a scris comedie de situații, altul de moravuri, altul de caracter. Întreaga moștenire a înaintașului

apăsa prea greu pe umerii lor fragili. N-avea nici unul suflarea necesară pentru a crea acea sinteză de gîndire filozofică, observaţie morală, acel dublu unghi din care *Mizantropul* ne apare cînd ca o comedie, cînd ca o sumbră tragedie. Au preluat, au diluat, au parafrazat. Şi ajungem la una din componentele stilului modern amintită de cîţiva participanţi la această discuţie : conciziune, sobrietate. Ea nu este a epigonilor, prin definiţie înclinaţi spre diluţie.

Versul eminescian a fost răspunsul spontan, original al unei minţi geniale şi al unei sensibilităţi unice, dat unei experienţe de viaţă răscolitoare. Eminescienii, Vlahuţă compun cu mai multă sau mai puţină independenţă faţă de inegalabilul model, variaţii pe teme eminesciene, folosind tonalităţi şi ritmuri eminesciene. Ei diluează substanţa densă a modelului şi sună mai tare sau mai puţin îmbătrîniţi. Îi ascultăm cu plăcerea melancolizantă pe care o produc melodiile suave din tinereţea bunicilor. Faptul ar trebui să dea de gîndit sadovenizanţilor. Sadoveanu e mare. Forţa operei lui e — între altele — rezultatul unei osmoze unice şi originale, între personalitatea unui scriitor şi faptele de istorie, folklor, tradiţie ale poporului moldovean. Există ţăranul lui Sadoveanu, există peisajul lui Sadoveanu, realităţi obiective şi psihologice distincte. De aceea există un limbaj sadovenian, un ritm specific al naraţiunii sadoveniene. Sadovenizanţii — sînt destui, îi cunoaştem, nu trebuie să-i numim — adoptă sfătoşenia, arhaismele. Sînt lenţi fără grandoare, arhaici fără justificare şi de pe acum îmbătrîniţi. Vor fi citiţi probabil de urmaşi cu un efort considerabil de transpoziţie, pentru a putea fi plasaţi în capitolul de istorie literară ce se va numi „influenţa lui Mihail Sadoveanu".

Dar pare-se că am ajuns să pronunţ judecăţile de valoare fără de care nu se poate stabili comparaţia între modelele originale şi operele epigonice. Modul de receptare a altor opere din timpuri trecute mă scu-

tește, cel puțin temporar, de a formula judecăți de valoare. E de dorit acest lucru, pentru ca să nu ajung a stabili identitatea primejdioasă modern-valoros, sau modern-realist, cum face D. Carabăț.

E un fapt care nu scapă cititorului de opere ale trecutului că resimțim ca vetuste pe cele în care sentimentul se exteriorizează efuziv și exaltat, față de cele în care expresia sentimentului e reținută, discretă, controlată. Înțelegem că Negruzzi era în nota exaltărilor romantice, cînd a scris *O alergare de cai* sau *Zoe,* dar ne lăsăm astăzi cuceriți de forța tablourilor în apă tare din *Alexandru Lăpușneanu.* În fața unei săli pline cu studenți care zîmbeau la citirea unor pasaje din cale-afară de vibrante ale lui George Sand, profesorul Tudor Vianu a explicat zîmbetele tinerilor printr-o butadă : Operele literare ca și alimentele se păstrează mai bine la rece.

Ne trebuie astăzi un efort de adaptare adesea zadarnic pentru a gusta rînduri ca cele de mai jos, care au zguduit de emoție pe scriitorii vremii. Deschid la întîmplare romanul epistolar al lui Rousseau *Noua Heloiză,* care a făcut epocă și citesc primele rînduri din scrisoarea 14-a : „*Ce-ai făcut? Vai! Ce-ai făcut, scumpa mea Julie? Voiai să mă răsplătești și m-ai pierdut. Sînt beat, sau mai degrabă scos din minți. Simțurile îmi sînt alterate, toate facultățile mi s-au tulburat în urma acelui sărut ucigător. Voiai să-mi ușurezi chinurile, crudo? Le-ai ințețit*" etc., etc.

Îmi repet, citind aceste rînduri, că exaltarea lui Rousseau a fost o reacție a spontaneității înăbușite de convenționalism, că cultul omului sensibil a echivalat cu o eliberare a vieții afective pînă atunci constrînse, că literatura lui Rousseau e protestul naturaleții față de artificialitatea rococo-ului. Și, totuși, merge greu. Citesc, în schimb, cu deliciu, povestirile lui Voltaire și admir arta cu care acea inteligență prodigioasă transformă în *Candide* o demonstrație filozofică într-o narațiune ce ne cucerește prin verva și ritmul ei.

Repet experienţa. Deschid alt roman, care a cutremurat de emoţie generaţii de tineri : *Paul şi Virginia* de Bernardin de St. Pierre. Hohote de plîns, glasuri întretăiate de suspine, şiroaie de lacrimi, stil interjecţional. Îl închid grabnic. Lipsa de inteligenţă a lui Bernardin de St. Pierre e doar legendară. Argumentele lui din *Studiile naturii* au intrat în dicţionarele colecţionarilor de prostii. Îmi amintesc de Richardson. Pînă şi Tatiana lui Puşkin îl citea plîngînd. Răsfoiesc *Clarisse Harlowe*. Clarisse moare pe o întindere de sute de pagini şi se confesează în zeci de scrisori. Testamentul şi preparativele mortuare le îngrijeşte însă cu un spirit gospodăresc exasperant (îşi comandă sicriul, rochia mortuară, îşi aranjează scrisorile în ordine cronologică).

Se poate obiecta că exemplele de pînă acum sînt dubioase. Avem impresia de vetust cînd citim *Noua Heloiză, Paul şi Virginia, Clarisse Harlowe,* pentru că, deşi cărţi de mare succes la vremea apariţiei, aceste romane au fost infirmate de judecata posterităţii. Ne supără exaltarea, diluţia lor nepermisă, pentru că nu sînt opere de valoare.

Citesc orice poezie a lui Victor Hugo. Imaginile în cascadă, forţa versului, bogăţia limbajului mă încîntă. E tumultuos, e genial. Trebuie totuşi să mă transpun în fugoasa epocă romantică pentru a nu fi iritată de grandilocvenţa uneori sforăitoare, de antitezele forţate, de retorismul uneori vid. Citesc orice poezie lirică de Heine. În clipa cînd lirismul ameninţă să devină exaltare, intervine ironia heiniană, autoironia, care cenzurează efuziunea. E modern.

Recunoaştem valoarea romanului epistolar în secolul al XVIII-lea. El îngăduie desfăşurarea nelimitată a eu-lui, investigaţia psihologică, îngăduie scriitorului să vorbească neîntrerupt la persoana întîia. Admirăm însă fără rezerve concziunea cu care după redarea mişcărilor interioare care îl mînă pe ambiţiosul Julien Sorel spre cucerirea doamnei de Rênal, Stend-

hal consemnează : *„În puține zile Julien cuprins cu totul de ardoarea vîrstei era îndrăgostit ca un nebun"*. Cîtă materie primă într-o frază pentru diluții sentimentale. Am ajuns din nou la concizie. Cred că nu greșesc afirmînd că din operele literare ale trecutului, ne apar moderne, corespunzătoare sensibilității noastre, acelea în care analiza sentimentelor se face nu în limbajul necontrolat al efuziunilor, ci în cel lucid, la care participă și inteligența. Și Lucian Raicu socotește că *„un accent puternic pe concretul psihologic, evitarea lirismului exterior, lipsa de sentimentalitate, analiza lucidă a proceselor sufletești"* sînt note ale spiritului modern și aprecia ca moderne pătrunderea analitică și intelectuală a lui G. Călinescu și Camil Petrescu.

Îmi trec prin minte sumedenie de exemple, venite parcă să infirme cele de mai sus. Sonetele Louisei Labé nu sînt ale unei cerebrale, sînt strigăte ale inimii și ale senzualității și totuși n-au îmbătrînit. Forma fixă și severă a sonetului impune concizie, disciplinare a expresiei, obligă la selecție riguroasă. Selecție înseamnă totuși control. Torentul afectiv nu se revarsă neîngrădit, stilul nu se poate desfășura despletit.

Autor de drame sentimentale el însuși, Diderot formulează vestitul „Paradox al comedianului", după care cel ce ne emoționează de pe scenă — actorul — trebuie să fie lucid și stăpîn pe mijloacele sale : *„Extrema sensibilitate face actori mediocri : sensibilitatea mediocră face mulțimea actorilor proști și lipsa totală de sensibilitate prepară actorii sublimi... Lacrimile comedianului coboară din creier"* etc., etc. Dar Diderot extinde „paradoxul" asupra poetului. *„Oare în clipa cînd îți pierzi prietenul sau iubita, compui un poem asupra morții? Nu. Vai de acela care își folosește atunci talentul! De abia cînd marea durere a trecut, cînd ești departe de catastrofă, cînd sufletul e liniștit, cînd îți amintești fericirea stinsă, cînd ești în stare să apreciezi pierderea încercată, cînd amintirea se îmbină cu imaginația, una pentru a redeștepta, cealaltă pentru*

a exagera durerea unui timp trecut, de abia atunci te stăpîneşti şi vorbeşti bine. Spui că plîngi, dar, de fapt, nu plîngi cînd fugi după un epitet energic care nu vrea să vină ; spui că plîngi, dar nu plîngi cînd te osteneşti să-ţi faci versul armonios ; sau, dacă lacrimile curg, pana cade din mîini, te laşi pradă sentimentului şi încetezi să mai compui."

Pe realiştii veacului al XIX-lea — Stendhal, Balzac, Flaubert, îi înţelegem, îi sorbim fără efort de adaptare. Şi citind analizele lor lucide de stări psihologice şi sociale spunem : pe aici a trecut ştiinţa. Cred că şi acesta este unul dintre temeiurile modernităţii romancierilor pomeniţi. Scrupulul exactităţii, ascuţimea analizei, disciplinarea înclinărilor spre exaltare, necunoscute romancierilor, provin din deprinderea realiştilor veacului trecut cu spiritul şi limbajul ştiinţelor pozitive. S-au născut atunci, în acei ani de rapidă dezvoltare a cercetării ştiinţifice, cîteva din componentele spiritului şi ale stilului, pe care le numim moderne.

La Bruyère se miră, într-unul din capitolele *Caracterelor* sale *(Des ouvrages de l'esprit)* că oamenii nu se ruşinează să rîdă cînd sînt laolaltă, dar se jenează să verse lacrimi în public. În urmă oamenii s-au deprins să plîngă în public, ba chiar să resimtă orgoliul lacrimilor şi al sensibilităţii. Dar vremea pare să conserve greu operele literare în care sentimentele se etalează fără pudoare şi, mai ales, fără controlul inteligenţei. Să însemne acest lucru că sentimentele sînt mai supuse schimbării, mai caduce decît valorile intelectuale ? Nu cred că se poate răspunde categoric într-un sens sau altul, dar întrebarea îmi sugerează ideea permanenţii rîsului şi a ironiei — manifestări preponderent intelectuale — şi mă îndeamnă la unele dezvoltări.

Aş putea, fireşte, să încerc demonstrarea caducităţii mai mari a operelor literare devenite expresia directă şi efuzivă a sentimentelor, spunînd că, în măsura în care sînt mai nemijlocit legate de moravuri, sentimen-

tele sînt mai supuse prefacerii. Aş scandaliza astfel pe adepţii părerii că sentimentele reprezintă eternul uman. Totuşi, spectacolul luptelor de gladiatori nu rănea sensibilitatea matroanelor romane ; cultul madonei şi al femeii, practicat cu pietate de cavalerii medievali, nu li se părea acestora în contradicţie cu ferocitatea altor îndeletniciri. La sfîrşitul veacului al XVIII-lea, sensibilitatea devine sensiblerie. Julie din *Noua Heloiză,* obligă nişte pescari să arunce în apă peştii prinşi cu năvoadele, pentru că nu suportă ideea unor biete lighioane în suferinţă. Exemplele s-ar putea înmulţi. Mi se pare însă că observaţia banală şi de bun-simţ, după care inteligenţa stabilind o distanţă critică faţă de obiectul transpus literar, fie el şi propriul eu al autorului, îngăduie surprinderea esenţialului şi o mai justă ierarhizare decît sentimentul „în stare pură şi efuzivă" (dacă se poate vorbi de stări afective pure) nu necesită argumentare. Atunci faptul că marile opere, cele ce se bucură de o tinereţe eternă, sînt mari tocmai pentru că surprind elementul permanent în pasiunea umană, nu infirmă discriminarea de mai sus, însuşi faptul „surprinderii" implicînd o distanţă care să îngăduie selecţia şi disocierea.

Observ, reînviindu-mi în memorie o serie de lecturi, că inteligenţa are parte de o permanenţă pe care nu toate sentimentele par să o cunoască. Sau, mai bine zis, permanenţa în literatură e a acelor atitudini care angajează inteligenţa, pătrunderea minţii omeneşti, între ele, ironia şi umorul. Rîsul e incontestabil mai durabil decît lacrimile. Rîdem spontan — e greu să rîzi făcînd un efort de transpunere — în faţa întîmplărilor giganţilor lui Rabelais ; ne încîntă volutele descrise de inteligenţa ironică a lui Voltaire, zîmbim în faţa supleţii delicate a ironiei franciene, constatăm că umorul a salvat atîtea opere de la îmbătrînire, între ele opera lui Dickens, altfel grav ameninţată de sentimentalism şi dulcegărie.

Dar Shakespeare ? Tocmai intensitatea pasiunilor, tumultul exprimării lor a conferit teatrului său tinerețea eternă, la care pot aspira puține opere, fie ele rezultatul celei mai ascuțite inteligențe și celei mai pătrunzătoare ironii. Shakespeare a descoperit continente noi ale vieții afective și intelectuale. Opera lui e sinteza unui complex de facultăți, avînd fiecare dimensiunile și intensitatea atinse doar de genialitate, între ele cunoașterea sufletului uman, cunoaștere în care inteligența, experiența, intuiția, devinația își dau deopotrivă contribuția. E greu să spui dacă Shakespeare e un sensitiv sau un cerebral. Întrebarea e ridicolă și minimalizatoare. Găsim în piesele lui patima în stare nativă, exprimată abrupt și nemijlocit la temperatura topirii metalelor, dar și analiza cerebrală, lucidă, nemiloasă, uneori, a sentimentelor și pasiunilor. Lirismul lui se obiectivează însă mereu. Shakespeare a putut oferi un argument adepților impasibilității în artă, cum a fost uneori Flaubert. Într-o scrisoare din 1852, acesta — disprețuind obiceiul poeților de a se cînta numai pe ei înșiși — recurge la exemplul lui Shakespeare : „...*cum îl strivește Shakespeare* (pe Byron) *cu impersonalitatea lui supraomenească. Știi măcar dacă Shakespeare a fost trist sau vesel ? Artistul trebuie să procedeze în așa fel, încît să dea posterității impresia că nici n-a trăit ; cu cît mai puțin știm despre el, cu atît îmi pare mai mare ; nu-mi pot închipui nimic despre persoana lui Homer, Rabelais și cînd mă gîndesc la Michel Angelo, văd doar din spate un bătrîn cu o statură colosală, care sculptează noaptea la lumina făcliilor.*“ Nu sîntem ținuți să acceptăm elogiul impasibilității artistului, dar recunoaștem, alături de Flaubert, că lirismul tragediilor lui Shakespeare, tumultuos și nestăpînit cum pare, a pretins prin însăși caracterul lui obiectiv, o dată cu participarea intens afectivă a artistului, o dată cu inscripția incandescentă, contribuția neîntreruptă a celei mai lucide cunoașteri. În sonete, unde lirica devine personală, expansiunea liri-

că, dominată de meditația filozofică, e stăpînită, datorită exigențelor formei fixe, care, spuneam, pretinde selecție, ordonare, concentrare și deci împiedică transmiterea nemijlocită și efuzivă a sentimentului. Exemplul lui Shakespeare îmi oferă, firește, un punct de pornire pentru alte cîteva observații.

Un student întreba, nu demult, nedumerit, dacă *Scorpia îmblînzită* a lui Shakespeare e un personaj negativ sau pozitiv. I se părea derutantă, în general, multiplicitatea de unghiuri prin care își privește Shakespeare personajele.

Ideea că omul e *„unduitor și divers"* — cum îl caracteriza Montaigne — tot spirit al Renașterii — și că înfățișările nenumărate ale firii sale sînt uneori greu de prins într-o apariție unică, în perfect acord cu ea însăși și atotcuprinzătoare, pare a fi stat la baza marilor creații ale literaturii. Comicul și tragicul Don Quichotte, enigmaticul Hamlet, ciudatul Alceste, zbuciumatul Faust s-au născut toți din conștiința acestei diversități și multiplicități a firii umane. Dar nu numai ei. Mărginiții Bouvard și Pécuchet, ridicoli în suficiența cu care-și însușesc pe rînd, pentru a le debita apoi cu seninătate și a le aplica în practici aberante, cele mai variate teorii filozofice, literare, astronomice, științifice, gastronomice etc., nu sînt lipsiți de darul de a ne emoționa prin neobositul lor zel, zadarnic pus în slujba cunoașterii. Ba, uneori Bouvard reproduce idei ale romancierului. Nota de ironie e implicită în această îndoită perspectivă. Dincolo de elocuțiile filozofice, aparent înțelepte și uneori de un izbitor bunsimț ale celor doi aventurieri ai științei, adevărați Don Quichoți ai vremurilor moderne, deslușim ironia lui Flaubert, față de platitudinea unei gîndiri care mînuiește un imens bagaj de idei acceptate. Această dublă perspectivă, care frizează uneori echivocul, îl încînta pe romancier pentru potențele ei ironice. Într-o scrisoare către Louis Bouillet, Flaubert scrie: *„Bine faci că te gîndești la dicționarul ideilor acceptate. Dacă va fi gata de tot și precedat de o prefață bună, în care se*

va spune că lucrarea a fost făcută cu scopul atașării publicului de tradiție, ordine și convenția generală și potrivit în așa fel, încît cititorul să nu știe dacă rîdem de el sau nu, poate va fi o operă ciudată și cu șanse de succes, căci va fi foarte actuală.“

În acest sens e „ciudată“ și doamna Bovary, deopotrivă tragică în forța răscolitoare a aspirațiilor și nostalgiilor ei și comică în mediocritatea cu care și le rezolvă, mediocritate ce ține de propria ei structură. Flaubert, care dintre toate caracterele literaturii antice îl prefera pe Ulise, iar dintre cele ale literaturii moderne pe Hamlet, tocmai pentru că chipul lor apare diferit, după lumina pe care o proiectează asupră-le creatorii lor, n-a gîndit-o pe provinciala sa ca pe o făptură simplă. În sinteza de imaginație aprinsă, senzualitate și mediocritate, pe care o reprezintă doamna Bovary, și-a găsit în măsură egală satisfacție gustul lui Flaubert pentru grotescul trist — cum spune Thibaudet — și compasiunea romancierului pentru mizeria unei vieți strivite.

Varietatea unghiurilor e astfel determinată cînd de maliție și intenție ironică față de cititorul burghez, cînd de conștiința complexității greu-definisabile a individului uman. Conștiința aceasta mi se pare o condiție a conservării operei literare, chiar cînd ea a stîrnit confuzie în mințile contemporanilor sau a urmașilor imediați. Rousseau era indignat că în *Mizantropul* Molière ridiculizează virtutea, iar Faguet vede o contradicție între ambiția lucidă a lui Julien Sorel și impulsivitatea cu care trage un foc de armă asupra amantei sale. Dezastruoasa lor unilateralitate ne face să resimțim ca vetuste nu numai melodramele cu fatala lor diviziune a umanității în făpturi angelice și făpturi demonice, dar și multe scrieri romantice, în care personajele trăiesc printr-o unică trăsătură de caracter imens amplificată.

Perspectiva multilaterală asupra omului și a faptelor sale, perspectivă îngăduind cititorului nenumărate

deducții, alimentînd vreme de secole exegeza, nu rămîne, firește, fără efect asupra expresiei artistice. Conciziunea și sobrietatea stilului, adecvarea lui intimă la idee sînt însușiri care au primit din articolele precedente caracterizarea de moderne. Socotesc, între altele, modern, un stil care îngăduie cititorului să citească între rînduri, care deschide posibilități de investigație dincolo de ceea ce a fost exprimat. E stilul cel mai apt să îngăduie acea pluralitate de unghiuri de care pomeneam. Bogata literatură de interpretare născută pe marginea lui Don Quichotte, Hamlet sau Faust dovedește că ideea bogăției firii umane s-a însoțit, la creatorii personajelor amintite, cu căutarea unei expresii, care pe lîngă că transmite rezultatul investigației neobosite a sufletului omenesc, invită la noi investigații a unor tărîmuri bănuite doar, intuite, și deci sugerate prin operele amintite. Subtextul despre care se vorbește în legătură cu unele scrieri dramatice — ale lui Ibsen sau Cehov de pildă — subtext permis de un stil nuanțat, un dialog urmînd cu subtilitate cele mai fine mișcări sufletești, de tăceri semnificative subliniind deopotrivă cu cuvintele gînduri și sentimente, mi se pare un fapt stilistic modern. Forța de sugestie, de iradiație spre zone sufletești adînci a unui stil asigură, cred, unor opere ale trecutului, contemporaneitate tocmai pentru că ea corespunde ideii moderne despre complexitatea firii omenești. Lucian Raicu — în articolul care a suscitat această discuție — socotește și el sugestia prin valori de stil și de atmosferă o notă a spiritului modern. *„E o idee ascunsă în lucruri, ascunsă în oameni, o idee nicăieri tradusă în cuvinte, dar care iese pretutindeni la iveală. Chipul acesta de a sugera prin atmosferă, așa încît să înțelegem mai mult decît ni se spune de-a dreptul, de-a face simțite implicațiile enigmatice, foarte complexe ale faptului relatat pur și simplu — țin în mare măsură de spiritul literaturii moderne."* Nu se poate să nu recunoaștem, o dată cu Ov. S. Crohmălniceanu (în articolul dedicat lui G. Baco-

via) aportul simbolismului în crearea unui stil „modern", bogat în sugestii, invitînd la interpretări şi dezvoltări.

Tot Lucian Raicu reproşează unor opere mai vechi sau mai noi de a fi prea statice, iar Silvian Iosifescu vorbeşte despre istoricitatea personajelor „moderne". Revenind la efortul de transpunere, pe care îl solicită unele opere — de altfel valoroase — ale trecutului, mi se pare că în cazul scriitorilor clasici (aparţinînd clasicismului), acest efort este cerut mai ales de înţelegerea anistorică a omului în clasicism. Proiectat pe fundalul umanităţii eterne, în care pasiunile, gîndurile, caracterele, destinele nu devin, ci sînt o dată pentru totdeauna date, universal valabile în timp şi spaţiu, omul tragediei clasice nu vorbeşte omului de azi ca unui contemporan. Cred că a fost nevoie de acea imensă zguduire socială pe care a adus-o cu sine revoluţia franceză pentru ca, în legătură cu revelaţia devenirii istorice, şi o dată cu istorismul ştiinţelor sociale, să apară ideea dinamismului social, istorismul caracterelor. Teme prin excelenţă „dinamice", ca tema arivismului social sau cea a ratării apar de abia acum în literatură, aducînd cu ele caractere ce devin, evoluează şi se schimbă în vîrtejul evenimentelor. Iată că din nou plasez naşterea unora dintre trăsăturile spiritului modern la începutul secolului al XIX-lea. Intr-adevăr, socotesc că de aci, de la scrisul marilor realişti ai secolului al XIX-lea, trebuie pornit pentru a aprecia cîştigurile mai noi în materie stilistică şi de spirit modern ale literaturii realismului-socialist, după cum cred că de la ideea bogăţiei fiinţei umane transmise de cele mai „moderne" opere ale trecutului, trebuie să pornim pentru a realiza şi ceea ce a adus nou literaturii umanismului socialist. Dar nu vreau să depăşesc intenţia acestor rînduri, care urmăreau să vorbească despre tinereţea celor vechi, după cum nu vreau — pentru că nu mă simt în stare — să definesc spiritul şi stilul modern. Socotesc ca şi unii dintre predecesorii mei întru

această discuţie, că ne aflăm în faţa unor fapte literare complexe, greu definisabile, chiar dacă nu ajung să afirm că în compoziţia lor intră şi o fărîmă din acel „nu ştiu ce", pe care l-au invocat de atîtea ori esteticienii, cînd realitatea artistică le-a depăşit capacitatea de a formula definiţii.

CEVA DESPRE CURENTE ŞI STILURI

Cînd, cu un an şi jumătate în urmă, am citit în documentele celui de-al doilea congres al scriitorilor sovietici că realismul socialist e compatibil cu o mare varietate de stiluri şi că, în interiorul lui, se vor dezvolta curente, am înţeles că, pe tărîmul esteticii, dogmatismul primeşte o lovitură serioasă. Ideea pluralităţii stilurilor şi curentelor în realismul socialist se găsea, de fapt, cuprinsă în atîtea din aprecierile estetice ale lui Gorki. Reluată, reactualizată, de la tribuna congresului scriitorilor sovietici, ea deschidea un orizont larg înţelegerii noastre despre problemele literaturii noi.

Era de aşteptat să urmeze, în presa noastră literară, discuţii care să lămurească, să dezvolte, să exemplifice ideea. Dar nu s-a întîmplat aşa. Ne-am mărginit să acceptăm posibilitatea existenţei mai multor stiluri şi curente, s-o enunţăm, din cînd în cînd, ca pe un motiv de mîndrie, fără să tragem însă consecinţele teoretice ale faptului. (Nu-mi scapă din vedere suita de articole : „Stiluri în proza contemporană" de Alexandru Oprea.) Consecinţele practice fuseseră dinainte trase. Practica literară a realismului socialist arată, cred, fără putinţă de negare, existenţa unei varietăţi de stiluri şi modalităţi artistice. Am ajuns, în ultima

vreme, să vorbim despre specificul unui artist, despre tonalitatea caracteristică a operei lui şi faptul reprezintă, în critica noastră literară, un progres imens. Raportul citit în faţa primului congres al scriitorilor noştri de Mihai Beniuc ne-a spus că nu putem confunda glasurile poeţilor şi prozatorilor noştri, că fiecare are timbrul său specific, personalitatea sa artistică, dar nu ne-a spus care este acest timbru şi în ce constă specificitatea. Intr-un raport de bilanţ şi sinteză, omisiunea se poate justifica. Raportul lui Dan Deşliu a încercat o definire a personalităţii artistice a cîtorva poeţi. Bizuindu-se exclusiv pe cîteva citate — nefericit alese — definirea n-a izbutit. Din fericire, există în critica noastră din ultima vreme, caracterizări mai complete decît convenţionala frază : putem oare confunda glasul Mariei Banuş cu cel al Veronichii Porumbacu ?

Nu trebuia însă să lipsească din rapoartele congresului nostru şi mai ales din cel general o caracterizare a tendinţelor largi ce se observă azi în literatura noastră, tendinţe ce se exprimă în stiluri literare, modalităţi artistice, curente. Fireşte că tot de la personalitatea artistică trebuie pornit. Există un stil sau stiluri ale unei epoci, atunci cînd există personalităţi puternice, care, respirînd atmosfera veacului, ştiu s-o transmită artistic prin reacţiuni puternic individuale. Un fapt stilistic, scrie în studiul „Cercetarea stilului" acad. Tudor Vianu, exprimă : *„reacţiunea scriitorului faţă de faptul pe care-l comunică"* [1], şi *„Cercetătorul stilului are deci îndatorirea să observe faptele de stil caracteristice, adică pe cele frecvente şi să stabilească legătura dintre ele, pînă în momentul în care totalitatea lor se dezvăluie expresivă pentru felul de a fi al scriitorului, pentru ideile, sentimentele şi atitudinile lui şi, prin aceasta, pentru apartenenţa lui de clasă, pentru momentul social în care a apărut şi pe care îl răsfrînge în opera sa."* [2] Nici o cercetare a stilului unei

---

[1] T. Vianu — Probleme de stil şi artă literară, pag. 199.
[2] Idem — pag. 220

epoci nu poate porni decît de la studiul stilurilor personalităţilor artistice. Lapidară cum e, formula lui Buffon nu poate fi respinsă, dar trebuie evident întregită de esteticienii de azi: „Stilul e omul". Cred că şi în stabilirea curentelor literare, studiul profund al individualităţilor artistice cuprinse în interiorul curentului nu poate lipsi. Un curent literar e o realitate istorică. El reprezintă însă răspunsul artistic dat de individualităţi înrudite unui complex de împrejurări. Cum ne-am putea explica, fără a ţine seama de coeficientul individual, faptul că împrejurărilor sociale ale Franţei din jurul anului 1830, le-au răspuns, în opere deopotrivă progresiste, tinerii care au luptat cu argumente şi proiectile în vestita bătălie a lui Hernani, apărînd romantismul, şi Stendhal cu romanul „Roşu şi negru" (1831) deschizînd seria operelor ce se vor numi realist-critice? Am spus toate acestea pentru a arăta că determinarea specificului unui scriitor, unei constelaţii de scriitori, este un prim pas, neapărat necesar, pentru stabilirea tendinţelor mai largi. Şi putem afirma cu satisfacţie că această primă etapă a fost mulţumitor parcursă de cercetătorii noştri literari. În parcurgerea celei următoare, criticii noştri dovedesc însă o sfială ce trebuie învinsă.

Referatul citit de Petru Dumitriu în faţa Congresului a părut că se apropie de chestiunea atît de importantă a stilurilor, metodelor, curentelor. Astfel, referatul a atras just atenţia asupra primejdiei naturalismului şi a desluşit, în literatura noastră, direcţia sănătoasă a realismului socialist cît şi pericolul naturalismului. Mi se pare însă că Petru Dumitriu greşeşte cînd atribuie toate cusururile prozei noastre naturalismului. Aşa, de pildă, referatul său identifică schematismul şi simplismul cu naturalismul, cînd e ştiut că există multe *isme* antirealiste, care — totuşi — nu înseamnă naturalism. Chiar şi unele caracterizări parţiale, pe care le dă Petru Dumitriu realismului, mi se par discutabile şi cred că e locul să le amintesc în

aceste rînduri. Faptul că sfîrşitul unui roman e previzibil nu infirmă, ca atare, însuşirea de roman realist. Surpriza finală nu e nicidecum obligatorie. Aşa, de pildă, romanele ratării de felul lui „Oblomov“ şi „Educaţia sentimentală“ ne îngăduie să ghicim sfîrşitul, să prevedem că vieţile personajelor principale — Oblomov sau Frédéric Moreau — se vor irosi, fără zguduiri puternice, se vor stinge inutile. Ba Fedin în „Oraşe şi ani“ merge chiar atît de departe, încît îşi permite să pună sfîrşitul în capul romanului. Deşi perfect edificat asupra finalului, cititorul parcurge cartea cu emoţie şi nu pune la îndoială însuşirile ei realiste. Tot romanele şi nuvelele ratării par să pună în discuţie legătura indestructibilă, pe care o stabileşte Petru Dumitriu, între existenţa unei intrigi solid ţesute şi caracterul realist al unei opere epice. Deşi acţiunea naraţiunilor amintite se destramă, aşa cum cere logica, psihologia, destinul personajului principal, ba unele se termină aparent în coadă de peşte, ele nu intră mai puţin în categoria literaturii realiste.

Cele spuse mai sus reprezintă însă o paranteză şi nu privesc decît tangenţial problema stilurilor şi curentelor, aşa cum o suscită literatura noastră nouă, cu alte cuvinte, problema curentelor ce pot fi integrate realismului socialist. Acceptăm, fireşte, fuziunea indestructibilă dintre realism şi romantism în realism socialist. Nu ne putem însă împiedica să observăm că unii scriitori sînt mai accentuat romantici (ca viziune şi modalitate de expresie) şi alţii mai accentuat realişti, în sensul că la primii rămîne ca facultate dominantă imaginaţia, visul înaripat, traduse între altele prin acţiuni eroice, un ton intens emoţional, înclinarea spre patetic, în timp ce la cei din urmă predomină observaţia directă, viziunea lucidă asupra realităţii, oglindirea ei cu mijloace sobre. Distincţia aceasta între două tipuri de creatori în interiorul realismului socialist este o primă distincţie şi o schiţez fără nuanţare, pentru necesitatea demonstraţiei ; de altfel, ea

este atît de evidentă, încît făcînd-o am impresia că sparg uşi deschise.

În general, două fapte mi se par hotărîtoare în definirea stilurilor şi curentelor interioare realismului socialist. Primul, că realismul socialist este o realitate istorică şi că operele scrise sub semnul lui e firesc să vădească trăsături specifice momentului din dezvoltarea societăţii socialiste care le-a născut. *„Conţinutul concret al realismului socialist este o noţiune care evoluează. Am săvîrşi o mare greşeală, dacă am socoti că realismul socialist are anumite caracteristici invariabile, date o dată pentru totdeauna, mai mult încă, formale şi că numai operele care corespund — sută la sută — acestor caracteristici pot fi numite opere ale realismului socialist, iar toate celelalte nu. În acest caz, am judeca după legile logicei formale şi am păcătui grav împotriva dialecticii, care cere ca problemele să fie privite dintr-un punct de vedere istoric"*, scrie esteticianul sovietic Nedoşivin în „Studii de teoria artei" şi mi se pare într-adevăr că etape din istoria construirii socialismului au determinat stiluri şi modalităţi distincte în literatura realismului socialist. Ajunge să ne gîndim la romanele construcţiei, la literatura primelor cincinale. Al doilea fapt hotărîtor este coeficientul individual de care am amintit. Mi se pare astfel că, în romanul lui Ostrovski, „Aşa s-a călit oţelul", patosul revoluţionar se desprinde din acţiuni eroice, caractere grandioase, în timp ce în romanul lui Şolohov „Pămînt deştelenit", natura efortului cerut oamenilor sovietici de socializarea agriculturii a pretins autorului să înfăţişeze această etapă a construcţiei socialiste prin înlănţuirea unor fapte aparent lipsite de strălucirea eroismului. Tot aşa la noi, Marin Preda în „Desfăşurarea" şi „Moromeţii" sau Sütö András în nuvelele sale reflectă viaţa prin observarea şi transfigurarea selectivă a unor elemente de existenţă curentă, care însumate, bogate prin semnificaţiile lor in-

trinsece, dau sentimentul realității și conțin implicit verdictul autorilor asupra celor descrise.

Deosebirea între cele două orientări — cea preponderent romantică și cea preponderent realistă — mi se pare a se observa și în analiza valorilor stilistice. Înclinarea spre măreție, artistic exprimată, prin folosirea antitezelor violente și a hiperbolelor în opera lui Geo Bogza, ne îngăduie parcă să vorbim mai degrabă despre romantismul său decît al lui Petru Dumitriu în „Cronica de familie". În poezie, cele două tendințe — pe care nu le concep antitetic — ci ca pe o chestiune de dozaj — sînt la fel de evidente. În ultimul volum al Veronicăi Porumbacu „Generația mea" — de exemplu — deslușesc notele unei lirici mai pronunțat romantice decît — tot de exemplu — în rondelurile lui Cicerone Teodorescu.

Nu mă refer însă aci la acea mimare a atitudinii romantice, acel pseudo-romantism, care se exteriorizează prin grandilocvență, abundență de steaguri fluturînde ca în unele poezii de E. Frunză, sau în efuziuni lirice convenționale, vise azurii și o anumită diluție a substanței epice sau lirice, pseudo-romantism, cu care ne întîlnim în unele pagini ale lui E. Camilar sau A. Mihale.

Varietatea modalităților artistice și a valorilor stilistice se observă categoric și în cazul operelor cu caracter istoric. Între „Nicoară Potcoavă", roman-cronică, narațiune pe alocuri, aproape vorbită, pătrunsă de lirism și romanul, să-i spunem erudit documentar, scris de la nivelul epocii evocate — „Un om între oameni" — deosebirea e mare. Ambele sînt scrise sub semnul realismului socialist și au implicat valorificarea trecutului cu înțelegerea prezentului socialist, în lumina științei marxiste.

Putem merge mai departe cu diferențierea stilurilor și modurilor artistice. Chiar dacă nu sîntem întru totul de acord cu criteriul după care împarte Ibrăileanu romanul în „roman de creație" și „roman de analiză"

(„Creaţie şi analiză") desluşim însă în literatura noastră de azi chipul romancierului, care naşte personaje şi le lasă să păşească singure în viaţă, făcînd astfel concurenţă stării civile, personaje dintre acelea, care — după Ibrăileanu — *„şi-au tăiat cordonul ombilical şi de opera respectivă şi de autor"*. Ele ne dau sentimentul „obiectivităţii" romancierului faţă de creaţiile sale şi ne introduc abrupt în curentul vieţii. Un romancier de acest tip mi se pare a fi Marin Preda. (Există şi părerea contrară că Marin Preda ar fi un tip analitic. Ca atare analiza psihologică nu cred că determină structura analitică a unui romancier, ci atitudinea exprimată faţă de sufletul personajelor sale. Marin Preda nu comentează stările psihice ale eroilor săi, ci le creează o dată cu personajul său, cum spune tot Ibrăileanu, *„creează stări de suflet şi le dă drumul în lume"*.)

Mai există tipul romancierului analitic, care-şi comentează, uneori cerebral şi doct, personajele, comentariu ce implică o oarecare distanţă critică, faţă de făpturile sale, şi ne îngăduie să vedem, aproape permanent, capul romancierului în spatele creaturilor lui. Aşa procedează uneori Camil Petrescu şi George Călinescu. Cele două perspective nu se exclud reciproc. Intervine din nou problema dozajului şi ar fi dezastruos, dacă dorinţa de a determina curente şi stiluri, în literatura noastră de azi, ar duce la mutilarea operelor literare, de dragul clasificărilor.

Cele două tipuri amintite au fiecare avantajele lor. Tipul creativ ne introduce nemijlocit în tumultul vieţii, ne pune în contact cu oameni care se dezvăluie singuri, treptat, apar adesea contradictorii. În faţa lor, trebuie să facem efortul de înţelegere, pe care ni-l impune de obicei un om viu. De aceea, consideraţiile lui Petru Dumitriu, după care un personaj se poate abate numai o dată de la linia caracterului său pentru a nu păcătui împotriva unităţii şi a ne da totuşi sentimentul complexităţii, mi se par uşor dogmatice. Unitatea lui Ilie

Barbu, Moromete sau Adam Jora, nu e ameninţată de unele fapte (nu le-am numărat) aparent contradictorii din purtarea lor. Şi ce contabilitate complicată ni s-ar cere, dacă am număra „abaterile" personajelor tolstoiene. E arta scriitorului realist de a comunica sentimentul unităţii în varietate şi reţetele sînt, în acest domeniu, la fel de ineficace ca şi în altele.

Tipul analitic, pe de altă parte, prilejuieşte autorului consideraţii interesante, o atitudine explicit critică faţă de personaje, o perspectivă mai intelectuală, iar cititorului, adesea, un contact mai direct cu romancierul decît cu creaturile sale.

Cred, în concluzie, că gruparea fără intenţii dogmatice şi fără siluirea personalităţii artistice a scriitorilor noştri după stiluri şi curente ar reprezenta un cîştig al criticii noastre literare şi un progres al gîndirii estetice noi. Fireşte, această grupare trebuie să se facă după criterii strict estetice şi nu după alte afinităţi elective. A fost îmbucurător faptul că la Congres, Mihu Dragomir a amintit de grupuri de scriitori, gravitînd în jurul unor procedee literare comune. El a vorbit despre grupul de la Steaua, al unor poeţi care susţin „o poezie imagistică, cu simboluri, cu imagini purificate, cultivînd rima rară". A fost de altfel, dacă nu greşesc, singura împrejurare cînd s-a atins, la tribuna Congresului, problema stilurilor şi curentelor interioare realismului socialist. Rămîne de cercetat — şi acest lucru nu e o rezervă faţă de spusele lui Mihu Dragomir, ci o invitaţie adresată lui şi tuturor celor interesaţi în problemă — dacă aceste trăsături sînt numai ale şcolii de la Cluj, dacă există temeiuri serioase pentru a vorbi despre „şcoala de la Cluj".

De pe urma unei dezbateri în jurul curentelor, stilurilor, modalităţilor artistice ale literaturii de azi, ar avea indiscutabil de cîştigat estetica noastră nouă şi îndrăznesc să cred, chiar creatorii de literatură.

RECEPTIVITATE, DAR ŞI PERSONALITATE

Rîndurile de mai jos nu urmăresc să dea un răspuns polemic observaţiilor formulate de tovarăşul Lucian Raicu în articolul intitulat „Sugestii privind receptivitatea criticului", pe marginea cronicii mele la romanul lui Camil Petrescu „Un om între oameni" (vol. II). Acolo unde tovarăşul Lucian Raicu nu atribuie cronicii mele intenţii pe care nu le-a avut — ca de pildă, de a ironiza unele aspecte ale romanului analizat — şi unde nu face abstracţie de idei pe care le-am formulat limpede — de exemplu sublinierea înrudirii spirituale dintre personajele operei trecute ale lui Camil Petrescu şi eroul ultimului roman — articolul apărut în „Gazeta literară" mi-a dat de gîndit. Şi, gîndindu-mă, mi s-a părut că mai ales una dintre problemele discutate de Lucian Raicu — de fapt problema centrală a celor două foiletoane — merită să fie reluată.

E vorba de raportul dintre înclinaţia personală, dintre gustul criticului şi afirmarea adevărului, dintre manifestarea personalităţii criticului şi critica ştiinţifică.

Fireşte, toată lumea e de acord că receptivitatea, elasticitatea, putinţa de a intui universul specific operei fiecărui scriitor, pornirea fără prejudecăţi la

analiza unei creaţii literare, darul de a te impregna de atmosfera unei cărţi, ca şi de a te mlădia după necesităţile genului de care te apropii sînt însuşiri esenţiale, atribute ce nu pot lipsi unui critic. Şi, totuşi, fetişizarea atmosferei specifice create de opera unui scriitor, recomandarea fuziunii totale a criticului cu lumea plăsmuirii artistice impun rezerve. Principiul impregnării criticului de viziunea autorului, postulatul dizolvării aproape mistice a spiritului său în universul artistului reprezintă descoperiri destul de vechi ale criticii estetiste. Ele nu sînt străine nici de impresionismul, pe care Lucian Raicu îl combate cu vehemenţă. În definitiv, pentru critica impresionistă, opera de artă era o realitate autonomă, rezultat exclusiv al viziunii artistului şi trebuind, prin urmare, să fie considerată în detaşare totală de datele realităţii obiective. Critica impresionistă, socotind opera de artă o natură în sine, îşi propunea să creeze, pe marginea ei, o nouă operă de artă, rezultată, la rîndul ei, din viziunea criticului asupra creaţiei artistice. Despre criteriul raportării viziunii specifice a creatorului la realitate nu era vorba şi cred că şi astăzi atitudinea idolatră faţă de viziunea specifică conţine în sine primejdia estetismului, dacă analiza critică nu are permanent în vedere confruntarea universului artistic al scriitorului cu lumea obiectivă. Fără acest criteriu de judecare a creaţiei literare, criteriu, pe care tov. Lucian Raicu îl neglijează, genuflexiunea criticii în faţa viziunii specifice nu se deosebeşte structural de concepţia „universului închis", de îngăduinţa nelimitată pe care o acordă critica estetistă scriitorilor de a-şi construi o infinitate de universuri specifice, insule ale viziunii personale, lipsite de comunicaţie cu viaţa, insule în care cititorul sau criticul puteau pătrunde doar printr-o mistică fuziune cu spiritul artistului, într-un moment de fulguraţie iraţională.

Cu această esențială completare, multilateralitatea criticului, plurivalența în aprecierea tonalității specifice a operelor literare, receptivitatea față de infinitatea de stiluri ale artei realiste, mi se par daruri indispensabile oricărui cercetător literar.

Dar pătrunderea în lumea evocată de scriitor este, după părerea mea, un prim pas — pasul ce îngăduie criticului să judece opera realistă din interior, din cadrul ei firesc. Nu cred însă că această pătrundere poate și trebuie să anihilize preferințele criticului literar. Lucian Raicu pornește prin a afirma un antagonism mai mult decît probabil, aproape inevitabil, între preferințele personale și adevăr. „Mai presus de orice înclinații particulare, aprecierea operei literare presupune din partea criticului un acut simț al adevărului." De ce această scontare a unui conflict ? Pare-mi-se că pentru un critic, înarmat cu o înțelegere marxistă asupra problemelor de estetică și înzestrat cu adînci cunoștiințe literare, există posibilitatea, ba chiar probabilitatea evitării acestui conflict. Aș spune că, în cazul unui critic bine orientat, sfera preferințelor individuale e cuprinsă în cea a adevărului, cea a adevărului fiind mai largă. De aceea, nu pot înțelege de ce „simțul acut al adevărului" trebuie folosit pentru corectarea, înăbușirea sau anihilarea preferințelor individuale.

Sînt de acord cu Lucian Raicu în respingerea criticii impresioniste, dar preferințele individuale, sensibilitatea specifică fiecărui cercetător literar, cu alte cuvinte factorul subiectiv, nu mi se pare că trebuie surghiunit din critica literară, ci dimpotrivă, că, la fel ca și-n opera de artă, amprenta personală acordă criticii coloritul ei specific și, pătrunzînd-o de personalitatea creatoare a autorului, îi dă drept de cetățenie în arta literară.

Chiar psihologic vorbind, postulatul cu care deschide Lucian Raicu articolul: „Mai presus de orice înclinații particulare..." etc. mi se pare discutabil.

Orice critic demn de acest nume are convingerea de a rosti adevărul exprimîndu-şi propriile sale preferinţe. Criteriul realităţii obiective singur îl poate convinge dacă aprecierile sale sînt cuprinse în sfera adevărului. Sainte-Beuve, ale cărui cuvinte cu privire la necesitatea menţinerii unui echilibru „între realitatea individuală şi adevărul general" Lucian Raicu le citează, era desigur convins că păstra acest echilibru cînd spunea despre romanul lui Stendhal „Mănăstirea din Parma" că este o „spirituală mascaradă italienească" descriind „o lume de fantezie, fabricată, cît şi observată de un om cu mult spirit, care a făcut în felul lui marivodaj italienesc" şi cînd prefera romanelor lui Stendhal „orice bun roman de Walter Scott sau o adorabilă şi într-adevăr simplă nuvelă de Xavier de Maistre".[1] Citatul extras din contextul gîndirii lui Sainte-Beuve sprijină desigur teza lui Lucian Raicu, dar nu poate avea autoritate deplină decît pe lîngă cei ce nu s-au apropiat de opera criticului francez. Iată că „adevărul general", categorie mai mult abstractă pentru Sainte-Beuve, nu l-a ferit pe acesta de erori comise cu convingerea că echilibrul de care pomeneşte citatul este păstrat. Dacă „adevărul general" ar fi devenit adevărul vieţii sociale, în tot ceea ce avea el mai concret, superioritatea romanelor lui Stendhal asupra nuvelelor lui Xavier de Maistre ar fi fost evidentă.

E îmbucurător că articolul lui Lucian Raicu vorbeşte cu atîta stăruinţă despre dezvăluirea de sine a criticului, care în aprecierile sale „pune în lumină natura personalităţii sale, gustul, concepţia sa". Glasul criticului trebuie să se facă auzit prin ceea ce alcătuieşte specificul personalităţii sale, şi aceasta nu este doar o problemă de stil. Prin gust, idei, cultură, pregătire ideologică, preferinţe (da, preferinţe), stil, criticul literar se afirmă ca o personalitate dis-

---

[1] St.-Beuve, Causeries du Lundi, Garnier, vol. IX, pag. 335.
[2] Idem, pag. 337.

tinctă, ca un creator de artă. Dar iată că tov. Raicu nu îngăduie criticului să-şi afirme preferinţele, ci spune cu gravitate apodictică despre adevăr că trebuie respectat „deasupra oricăror preferinţe individuale". O, zei, de ce deasupra? Se teme Lucian Raicu că afirmarea preferinţelor individuale, că rostirea cu curaj a unor opinii personale, chiar foarte personale, echivalează cu impresionismul? Mie mi se pare că acea pătrundere în universul scriitorului, dacă nu e urmată de afirmaţia preferinţei personale, duce la un mimetism foarte primejdios în critică. Exemplul cronicii lui Radu Popescu pe marginea romanului lui Ieronim Şerbu, exemplu prin care Lucian Raicu combate „adaptarea cu frenezie a criticului operei analizate", îmi pare elocvent pentru punctul de vedere pe care vreau să-l susţin. La urma urmelor, Radu Popescu s-a pătruns atît de adînc de viziunea autorului, s-a integrat atît de bine în universul lui, încît a uitat să-şi mai exprime părerile personale şi a început să vadă lumea cu ochii romancierului analizat. Bine, se poate obiecta, dar prin schematismul lui, romanul lui Ieronim Şerbu se plasează într-o regiune periferică a realismului şi prin urmare îmbrăţişarea frenetică a modului specific al romancierului e primejdioasă. Cred că tendinţa de a mima e primejdioasă şi în cazul cînd criticul analizează opere realizate. Nu văd pentru ce, pătrunzînd în lumea creatorului de opere literare realizate, criticul să se depersonalizeze (să mă ierte tovarăşul Raicu că folosesc din nou cuvîntul, cu toată interdicţia dumisale), nu văd de ce trebuie să judece adevărul acelei opere „deasupra oricărei preferinţe personale". Analiza unei opere literare realiste oferă posibilităţi nelimitate de desfăşurare a spiritului critic, îngăduind o diversitate imensă de păreri Nu mă gîndesc să promovez exprimarea de aprecieri contradictorii asupra aceleiaşi opere, dar nu cred că, încurajînd exprimarea preferinţelor individuale, încu-

rajăm relativismul în critică. Despre tragedia lui Shakespeare „Hamlet" s-au scris biblioteci. Lăsînd la o parte elucubrațiile freudiste și interpretările idealiste, vreme de peste trei sute de ani, cercetătorii literari au exprimat puncte de vedere valabile asupra semnificației enigmaticului personaj shakespearian. După înțelegerea pe care le-o îngăduia vremea cînd au trăit și conform cu preferințele individuale, cei ce s-au aplecat asupra operei lui Shakespeare (Voltaire, Lessing, Goethe, Hugo, Stendhal etc.) au subliniat o latură sau alta a complexului personaj, personaj care le-a sugerat fiecăruia dintre ei alte cugetări și alte asociații decît cele formulate de înaintașii sau urmașii întru critică. Și, înarmați cu o gîndire progresistă, au descoperit fiecare un adevăr înaintat al vremii lor, în legătură cu această dramă și cu altele ale marelui poet. Dacă nici unul dintre ei n-ar fi depășit etapa integrării în universul operei analizate și n-ar fi ajuns la afirmarea preferințelor individuale (care, în definitiv, la un critic realist pătrunzător oglindesc înțelegerea lucrurilor de către o societate întreagă), aprecierile lor ar fi fost mai mult sau mai puțin identice și critica shakespeariană n-ar fi fost în cîștig.

Anatole France și-a hrănit spiritul la izvorul literaturii clasice. Mintea lui iubitoare de echilibru avea puține afinități cu literatura romantică. Combătea la scriitorii romantici grandilocvența, cum a combătut-o peste tot unde a descoperit-o: în opera lui Hugo, a lui Zola și a altora, combătea năzuirea vagă spre un mai bine imprecis. Noi apreciem astăzi patosul romantic și socotim pozitivă aspirația spre un viitor — fie el și nelămurit, așa cum îl determina în conștiința romanticilor progresiști lipsa unei orientări științifice, nedeslușirea drumului istoriei. Dar aprecierea lui Anatole France nu compromite nici romantismul și nici pe autorul ei, ci e o notă a personalității de umanist și clasic a scriitorului francez.

al cărui spirit critic s-a exercitat cu atîta subtilitate asupra altor epoci din istoria culturii franceze.

Se întîmplă, prin urmare, ca opiniile personale să fie infirmate de judecata posterităţii, poate chiar a contemporanilor. Nu vreau să fac apologia erorii şi rîndurile acestea ar fi prost interpretate, dacă ar apărea ca o pledoarie pentru dreptul criticului de a greşi. Amintesc doar că marele critic rus Belinski, ale cărui aprecieri despre Krîlov, Puşkin, Lermontov, Gogol sînt de o pătrunzătoare fineţe şi de o uimitoare actualitate, a greşit în aprecierea lui Balzac şi Hugo. Dacă însă criticul democrat-revoluţionar ar fi avut în faţă sentinţele tovarăşului Lucian Raicu despre necesitatea înfrîngerii preferinţelor individuale, este sigur că inhibiţia pe care o provoacă astfel de norme restrictive l-ar fi împiedicat să ne lase paginile în care, înarmat cu o înţelegere democrat-revoluţionară a fenomenului literar, a dat, exprimîndu-şi totuşi preferinţele personale, caracterizări geniale ale unor mari scriitori, rezolvări noi şi revoluţionare ale unor probleme cruciale, cum ar fi cea a specificului naţional în literatură. Poate că aceleaşi sentinţe ale tovarăşului Lucian Raicu, presupunînd că G. Ibrăileanu le-ar fi acceptat ca norme, ar fi insuflat şi criticului de la „Viaţa romînească" o timiditate care, dacă l-ar fi împiedicat poate să „greşească" în legătură cu Rebreanu, l-ar fi împiedicat desigur să dea subtilele evocări ale lui Eminescu, Tolstoi şi Turgheniev.

Mi se pare, în concluzia celor spuse mai înainte, că disocierea categorică şi definitivă între adevăr şi preferinţele individuale e primejdioasă între altele pentru efectele restrictive pe care le poate avea asupra criticii noastre şi a luptei deschise şi curajoase de idei, cu atît mai mult cu cît în cazul unei critici ştiinţifice şi marxist orientate, disocierea aceasta categorică e greu de conceput.

*

Găsim în salutul adresat de C.C. al P.C.U.S. Congresului scriitorilor sovietici următoarele rînduri: „realismul socialist permite să se manifeste o largă inițiativă creatoare, să se aleagă forme și stiluri dintre cele mai variate, potrivit înclinațiilor și gusturilor individuale ale scriitorilor". Iar raportul lui Surkov spune, comentînd cuvintele binecunoscute ale lui Lenin, rostite împotriva nivelării în literatură: „Aceste cuvinte ale lui Lenin, confirmate astăzi în mod practic de întreaga dezvoltare a literaturii noastre, presupun — în condițiile unei orientări comune în elaborarea metodei realismului socialist — posibilitatea existenței diferitelor curente, a întrecerii creatoare între ele și ale unor largi discuții asupra avantajelor cutărui sau cutărui curent asupra altuia." De vreme ce în interiorul realismului socialist, ca de altfel în interiorul realismului critic, deslușim o mare varietate de stiluri, e firesc ca un critic literar, combătînd cu competență tot ce cade dincolo de realismul socialist, să-și poată afirma preferința pentru una sau alta dintre modalitățile stilistice ce se încadrează realismului socialist. Cum altfel se poate închipui desfășurarea unor „discuții asupra avantajelor cutărui sau cutărui curent asupra altuia", cînd criticul trebuie să-și refuleze opinia. E cert că misiunea criticului nu se poate reduce la detectarea elementelor antirealiste dintr-o operă literară și evidențierea celor realiste. Spuneam că pentru un critic orientat, sfera preferințelor e cuprinsă în cea a adevărului obiectiv. Poți, de aceea, afirma o preferință fără să anihilezi ceea ce intră în sfera adevărului, dar nu și în aceea a preferințelor tale. Vorbind de pildă despre literatura istorică: dintre toate modalitățlie realiste de a aduce istoria în literatură, poți prefera romanul — să-i spunem analitico-documentar — al lui Camil Petrescu, sau cronica impregnată de lirism a lui Mihail Sadoveanu, sau romanul romantic al lui Walter Scott, care aducînd poporul în literatura istorică și

creînd atmosfera timpului printr-o puternică culoare locală, se încadrează realismul istoric; poţi, în sfîrşit, să ai mai multe afinităţi cu literatura ce priveşte istoria cu ironie şi o povesteşte în ton de persiflaj dezeroizînd-o, surpînd falsele personalităţi. Aşa procedează în romanele istorice Mark Twain, Bernard Shaw în unele din piesele sale şi Anatole France în „Insula Pinguinilor". Tot aşa să considerăm, spre exemplificare, operele care aduc copilul, universul, gîndurile, reacţiile lui în lumina literaturii. Poţi fi mişcat de duioşia vibrantă cu care demască Dickens suferinţele copilului în lumea capitalistă. Pe de altă parte, sentimentalismului violent exteriorizat al lui Dickens îi poţi prefera duioşia discretă cu care se apropie Cehov de lumea celor mici. Poţi avea mai multe afinităţi cu umorul robust pe care îl pune Mark Twain în zugrăvirea copilăriei sau cu voioşia sfătoasă a lui Creangă. Sînt tonuri şi modalităţi.

Cu condiţia să-şi argumenteze valabil preferinţele, să dea o analiză temeinică şi cu valoare obiectivă operei cercetate şi să nu anihileze literatura realistă ce nu intră în sfera preferinţelor sale, criticul are nu numai dreptul, dar datoria să dea grai înclinaţiilor individuale, să-şi exteriorizeze sensibilitatea specifică. Critica literară ţine deopotrivă de ştiinţă şi de artă. În prima calitate, cum o caracterizează Lucian Raicu, „ea sprijină literatura, indicîndu-i sarcinile esenţiale, hotărîtoare, ale societăţii, aplicînd ca un criteriu fundamental de apreciere a valorii operei literare, măsura în care aceasta răspunde problemelor vieţii". În această calitate, ea emite judecăţi cu caracter obiectiv şi nu poţi nega răspunderea criticului, atît faţă de opera pe care o analizează, cît şi pe lîngă cititorul al cărui sfătuitor este. În calitate de om de ştiinţă, criticul aplică operei literare criteriile de analiză ale unui cercetător marxist şi, deosebind ceea ce este realist şi valabil de ceea ce cade dincolo de hotarul realismului, el trebuie să înveţe

cititorul a diferenția valorile de nonvalori în literatură. Criteriile de cercetare științifică el e ținut să le aplice deopotrivă operelor, autorilor, aspectelor ce intră în sfera preferințelor sale, ca și celor exterioare acestor sfere. Firește, folosim o schemă mecanică, vorbind despre cele două sfere. În realitate zonele sînt mai greu de delimitat. Vreau însă să subliniez dublul caracter al criticii — știință, dar și artă în aceeași măsură. Pentru că, în afară de aplicarea științifică a criteriilor obiective, există în orice operă de critică literară capitolul interesant și esențial, care fie că e introdus prin cuvinte ca : socotesc, cred, după părerea mea, sau le presupune doar, — exprimă tot ceea ce e mai specific în personalitatea criticului, acum artist. Calitatea de a fi artă, literatură, acordă o eficacitate sporită valorii de cunoaștere și de normare a criticii. De aceea, trebuie să luptăm ca să aducem tot mai mult și definitiv critica noastră literară în sfera esteticului. Așa privind lucrurile și socotind critica literară ca fiind literatură, e limpede că eficacitatea ei se asociază cu coeficientul de originalitate al criticului literar. Cînd citim o cronică literară, ne interesează deopotrivă cartea recenzată cît și personalitatea recenzentului, așa cum atunci cînd citim un roman istoric ne interesează în egală măsură evenimentele evocate și viziunea personală a romancierului. Și, continuînd analogia, dacă romancierul istoric e ținut să nu denatureze faptele, afirmîndu-și personalitatea creatoare și descoperind ineditul în datele realității obiective, la fel și criticul are datoria să țină seamă de criteriul confruntării cu viața, cînd cercetează o operă de artă, dar e liber să-și desfășoare personalitatea, în sensul exprimării curajoase a preferințelor și a gustului. Repet: cum altfel am putea urma invitația atît de bine venită a Congresului scriitorilor sovietici de a discuta despre stiluri și curente, despre superioritatea unora asupra altora?

Cred că o altfel de apreciere a problemei păcătuieşte împotriva unei înţelegeri juste a personalităţii creatorului de critică şi a procesului de creaţie în literatura critică. Gustul, înclinaţiile personale ale criticului nu sînt condimente, nu se pot despărţi de poziţia sa ideologică, de simţul adevărului, de cunoaşterea vieţii. Nu avem de-a face cu entităţi deosebite. Cred că tocmai gustul, înclinaţiile sînt concretizarea, forma specifică prin care se individualizează la un critic concepţiile ideologice, pregătirea culturală, cunoaşterea realităţii sociale. Diversitatea nemaiîntîlnită de individualităţi şi modalităţi artistice pe care, o dată cu toată lumea scriitoricească şi nescriitoricească de la noi o doreşte tovarăşul Lucian Raicu literaturii, o dorim şi criticii. Dar socotesc că nu vom avea critici literari cu „o ţinută proprie", cu „un profil distinct", cum doreşte de asemenea tovarăşul Lucian Raicu, o dată cu scriitorii, criticii şi cititorii noştri şi nici o critică pe care s-o putem numi, fără jenă, artă literară, dacă vom concepe în mod aprioric înclinaţiile personale ca antagonice adevărului.

NOUTĂȚI DESPRE CLASICI

G. CĂLINESCU: STUDII ȘI CONFERINȚE

S-ar părea că a scrie și a vorbi astăzi despre marii clasici ai literaturii universale nu e o întreprindere lipsită de riscuri. Comportă, fără îndoială, un risc să te apropii de subiecte asupra cărora s-au pronunțat mari autorități. S-ar părea, pe de altă parte, că tocmai astăzi un astfel de risc nu există. Criteriile științei marxiste de revalorificare a trecutului literar dau cercetătorului, istoricului literar contemporan putința de a spune ceva nou, de a prinde semnificații inedite, acolo unde totul părea spus. Ambele păreri pot fi privite și din unghiul opus.

În toate vremurile, spiritele critice pătrunzătoare au descoperit adevăruri noi și înaintate. Fiecare veac cu zestrea lui spirituală era apt să surprindă într-o capodoperă lucruri, pe care veacul precedent nu le văzuse. În portretele lui literare, Sainte-Beuve recomandă criticilor și istoricilor literari să reia periodic discuția despre marii clasici. *„Nu vom încerca... să deschidem un proces în lege și să pronunțăm concluzii definitive. Va fi de ajuns să discutăm liber despre Boileau cu cititorii noștri, să-l studiem în intimitatea sa, să-l privim în detaliu după punctul nostru de vedere și ideile veacului nostru, trecînd pe rînd de la om la autor, de la burghezul din Au-*

teuil la poetul lui Ludovic cel Mare, netrecînd cu vederea, cînd se ivesc, problemele de artă şi stil, lămurindu-le uneori, fără a încerca vreodată să le rezolvăm. E bine, o dată cu fiecare epocă literară nouă, să trecem prin minte şi să reîmprospătăm ideile legate de anumite nume devenite sacramentale, chiar dacă nu schimbăm nimic la ele, aproximativ aşa cum o dată cu fiecare nouă domnie, se bate din nou monedă, se reîmprospătează efigia, fără a schimba greutatea ei".[1] În alt loc, Sainte-Beuve se scuză faţă de cei ce-l pot bănui că doreşte să răvăşească ideile consolidate cu privire la marile figuri: *„...nu ne-am impus legea... de a împinge cu orice preţ înainte idei aşa-zise noi, să contrariem fără oprire ideile acceptate, să reformăm, să spargem judecăţile consacrate, să exhumăm una cîte una reputaţiile şi să le distrugem...* (Rolul) *nostru e mai simplu: avem cîteva principii de critică literară, pe care încercăm să le aplicăm, totuşi fără violenţă şi cu bunăvoinţă asupra autorilor iluştri ai secolelor trecute".*[2]

Pentru Sainte-Beuve reconsiderarea era un soi de igienă intelectuală, o aerisire, intervenind, la intervale regulate, în interiorul închis al istoriei literare. Pentru cercetătorul contemporan însă, pentru criticul marxist, acţiunea periodică de afînare a cunoştinţelor de istorie literară şi de împrospătare cu ajutorul contribuţiilor personale e înlocuită cu o revalorificare profundă, cu o transformare a scării de valori. Noua construcţie ia locul restaurării periodice.

Poţi însă să fii vechi şi atunci cînd ridici o clădire nouă. Riscurile sînt multiple. Există „reconsideratorul" care preia vechile aprecieri asupra clasicilor şi socotindu-le valoroase — aşa cum şi sînt — le „modernizează", condimentîndu-le cu consideraţii „marxiste". Există, fireşte, vulgarizatorul. Există

[1] St.-Beuve — *Portraits littéraires*. Garnier, vol. I, pag. 5—6.
[2] Idem, pag. 51.

cercetătorul literar, care crede că poate înlocui originalitatea gîndirii, aprecierea estetică vie, inedită, bazată pe o cunoaştere intimă, profundă, a textului literar, cu anoste consideraţii generale. Cunoaştem cu toţii pe autorii de triste articole cu „concepţie", care s-au tratat pe ei înşişi şi au fost trataţi şi de alţii cu indulgenţă, deşi „concepţia" nu le era alimentată de cultură estetică şi literară, de ascuţimea analizei critice, de o scînteie de originalitate şi, prin urmare, nu era concepţie, pentru că metoda materialist-istorică nu funcţionează în gol, ci se aplică asupra unor domenii constituite de cunoştiinţe ştiinţifice sau artistice.

În domeniul revalorificării clasicilor universali, cred că am depăşit etapa prezentărilor onorabile cu capitolele de rigoare: epocă, biografie, operă, care la rîndul ei se împarte în: consideraţii tematice şi consideraţii de măiestrie artistică, ultimul aliniat vorbind despre fuziunea indistructibilă dintre fond şi formă şi raportîndu-le pe ambele la ambianţa socială.

Evocările unor mari figuri din literatura universală reunite de acad. G. Călinescu în volumul *Studii şi conferinţe,* nu ţin de această categorie, ci aduc ceva nou acolo unde totul putea fi considerat ca spus. G. Călinescu a trăit multă vreme în intimitatea operei celor cinci scriitori evocaţi în cele cinci portrete (conferinţe sau studii) din volum: Horaţiu, Tasso, Cervantes, Tolstoi, Cehov. Sainte-Beuve recomanda criticului *„să facă* (pe scriitorul ales) *să trăiască, să se mişte, să vorbească, aşa cum a făcut desigur în realitate; să-l urmărească în interiorul său şi în moravurile sale domestice... să aleagă momentul în care poetul seamănă cel mai bine cu sine însuşi"* [1]. Acesta e unul dintre secretele care îl fereşte pe cercetătorul literar de a scrie opere exacte, stimabile, chiar utile pînă la un punct, dar lipsite de origi-

[1] St.-Beuve, op. cit., pag. 31—32.

nalitate și de forța de a comunica cu intensitatea vieții personalitatea scriitorului evocat.

Comunicarea dintre cititor și autorul studiat se realizează la G. Călinescu prin intermediul textului, deci a operei însăși. G. Călinescu mînuiește textul, citatul cu o siguranță și o măiestrie, care justifică butada ce i se atribuie: critica este arta de a folosi citatele. Portretul moral al lui Horațiu, dominat de sentimentul inferiorității lui sociale, e dedus din crîmpeie de satiră, odă, epistolă. Biografia se extrage tot din texte. Horațiu era sărac *„pauperemque dives/Me petit"*. Cervantes a frecventat colegiul iezuiților din Sevilla; descrierea vieții școlărești, cunoscută de Cervantes, o găsește G. Călinescu în *Colocviul cîinilor*.

Atmosfera epocii pe care a respirat-o un autor o reconstituie Călinescu tot din texte și reconstituind-o astfel, ne comunică o seamă de date obiective, dar ne obligă să ni le însușim încărcate cu sensibilitatea specifică scriitorului respectiv. Roma lui Horațiu, afacerismul vremii, falimentele, crizele, specula sînt sugerate de pasaje spicuite cu îndemînare din întreaga operă a poetului latin. Exodul spre Indiile Noi, în Spania lui Cervantes, îl aflăm o dată cu istoricul literar, urmărind povestea *Gelosului din Estramadura*. Teroarea ce a urmat în Rusia după asasinarea lui Alexandru al II-lea, regimul lui Pobedonoșțev, le cunoaștem, le simțim, le intuim, familiarizîndu-ne cu amosfera schițelor lui Cehov. Principiul horațian *„quod satis est"* cu toate consecințele lui (ruralismul, voluptatea în sobrietate, antiscientismul) este copios ilustrat prin referințe la text. Moravurile romane, obiceiurile, superstițiile se reconstituie cu ajutorul citatelor din poezia lui Horațiu. Fiecare afirmație privind mentalitatea scriitorului studiat și atmosfera epocii se justifică printr-o referință. Familiaritatea desăvîrșită cu opera autorului îi dă lui G. Călinescu o siguranță suverană în aprecieri. O

consecință a acestui contact direct e lipsa aproape totală de referiri la alți comentatori, alți istorici literari, alți critici. E drept, G. Călinescu amintește uneori, în treacăt, de predecesorii săi întru cercetarea unui autor: „Unii *au ajuns la concluzii periculoase, exaltînd în el* (Don Quijotte) *aventura iraționalistă...*" (s.n.). În cazul lui Torquato Tasso, G. Călinescu amintește de literatura ce s-a creat în jurul acestui scriitor, devenit un caz simbolic pentru situația poetului aservit unei curți. Legenda tassică este pomenită, locul comun privit critic, adevărul restabilit. Apoi, în cazul Tasso ca și al celorlalți scriitori, comentatorul pornește la studiu, liber de reminiscențe, ținînd de critica și istoria literară. O face cu gîndul de a prinde aspecte cît mai multiple ale unei personalități, aspecte pe care i le dezvăluie cercetarea profundă a operei, dar și de a descoperi acea unitate în varietate ce se numește personalitatea scriitorului, de a prinde acele trăsături prin care *„scriitorul seamănă cel mai mult cu el însuși"*; o face dezbărat de tentația apologiei, dar și de spiritul celui pentru care marea personalitate apare mereu în halat și papuci

Coordonatele sociale ale timpului, deduse din opere, sînt uneori exprimate sub formă metaforică. Iubirea dintre Wronski și Ana e iubirea unor oameni din lumea înaltă *„condițională și viciată de mediul în care s-au născut. Și algele și plopii sînt plante, dar mișcarea lor aparține la două universuri deosebite, fiindcă algele se clatină în apă, iar plopii în adierea vîntului."* Cel mai adesea, însă, epoca se animează în elemente pitorești oferite de moravuri. Cunoaștem natura relațiilor dintre patron și client în societatea romană, aflăm cum patronul își elibera sclavul, făcînd din el un bufon, un „scurra". Cunoaștem — extrase din *Oda I* a lui Horațiu — amănunte gastronomice ale epocii, ba chiar menu-ul complet al unui festin.

Uneori G. Călinescu încearcă să extragă din operă fizionomia unei clase întregi. Levin, Ana Karenina și Wronski sînt niște rafinați. Goana după rafinament e trăsătura boierimii rusești. Levin e pasionat după munca agricolă, dar *„primitivismul claselor de sus e suspect de rafinament"*. Ana e *„căutătoare a iubirii frenetice"*, și sinucigîndu-se e în *„căutarea unei senzații tari prin moarte"*. E *„pentru o mondenă, o nebunie de gust"*. Avem impresia că psihologia unora dintre personaje — Levin și Ana — și mai ales felul cum sînt descrise momentele grave ale existenței lor de către Tolstoi ne împiedică să acceptăm drept „rafinamente nobiliare" anumite gesturi.

E de mult cunoscut darul de portretist al lui G. Călinescu, strălucit ilustrat în *Istoria Literaturii Romîne* prin portrete ca ale lui Matei Caragiale, Iorga, Lovinescu și alții. Făcînd din portret un mijloc de cunoaștere în istoria literară, o metodă a criticii, G. Călinescu s-a desfășurat ca artist pe acest tărîm. Poate de aceea, pornind să scriem aceste rînduri, asociația cu Sainte-Beuve ni s-a impus mai întîi. Cele cinci studii reunite în volumul de care vorbim vădesc și ele talentul portretistului. Uneori, caracterizarea morală e abruptă, cuprinzătoare ca cea cu care se deschide studiul despre Horațiu și care va deveni axul explicativ al lucrării : *„Nu încape îndoială că Horațiu a suferit de un sentiment secret de inferioritate socială"*. Finalul aceluiași studiu conține un portret. Portretele lui G. Călinescu țin adesea de arta instantaneului. El surprinde scriitorul într-un moment al unei desfășurări care îl caracterizează. Pe Matei Caragiale îl vedem trecînd prin piața Sf. Gheorghe cu mers solemn și într-o ținută vestimentară care-i definesc snobismul nobiliar ; pe N. Iorga intrînd precipitat într-o sală de curs ; pe E. Lovinescu patronînd pontifical și amabil o ședință a „Sburătorului". Schița de portret cu care se încheie studiul despre Horațiu ni-l arată pe poetul latin,

apologetul simplităţii, mîncînd la o masă rustică dar cochet aranjată (*„era probabil un estet făcînd exhibiţie de poterie naţională"*). Depoziţiile martorilor oculari, care să transmită înfăţişarea şi gusturile lui Horaţiu lipsesc. Dar textul e şi acum suveran. Aflăm din operă, prin intermediul comentatorului neobosit, că Horaţiu era probabil gras şi greoi în anii maturităţii, dar că se juca totuşi cu mingea, că citea cu preferinţă pe Platon, Menandru, Eupolis, Arhiloc, că era scurt, că părul îi albise prematur, şi ochii îi erau atinşi de o inflamaţie.

Evocarea cu care se încheie conferinţa despre Cervantes este sugerată de pînza lui Juan de Juaregui. Portretul literar se încheie cu o analogie — inspirată de expresia lui Cervantes în tabloul pictorului — între perceptorul hidalgo şi cel mai *„cervantesc din galeria fizionomiilor literare romîne"* — Macedonski, fiindcă după cum voi încerca să arăt, în sistemul metaforic al criticului Călinescu, analogia livrescă e figura cea mai frecventă.

G. Călinescu nu se mărgineşte, cînd determină fizionomia unui scriitor, a unei opere, la redarea unei personalităţi prin prisma altei personalităţi — a sa, a criticului — cu alte cuvinte, evită impresionismul critic. Dar, din teama de a avansa sistematizări şi generalizări grăbite, s-a limitat, în general, la cercetarea şi studiul unor individualităţi literare. Dacă Tasso îi prilejuieşte o erudită şi evocatoare caracterizare a barocului — neasociată de altfel cu mişcarea contrareformei, care explică înclinarea barocului spre tratări patetice, pitoreşti, cu orice preţ impresionante — Cervantes nu devine, pentru G. Călinescu, o ipostază a Renaşterii spaniole şi e tratat izolat de înfăţişările acestei mişcări, pe care le sintetizează strălucit ; picarescul, literatura cavalerească, literatura pastorală etc. Nici Horaţiu nu e pus în legătură cu ceea ce se numeşte epoca lui August, cu întreaga mişcare literară a

epocii. Generalizările forțate și grăbite sînt dezastruoase și scrupulul cercetătorului autentic îl face pe acesta să ezite în fața unificărilor. Dar critica și istoria literară țin și de domeniul științei și metoda pur descriptivă, limitarea la fenomen, pozitivismul critic, reprezintă o fază neevoluată în istoria oricărei științe. Postulatul criticii impresioniste care nu vedea în istoria culturii decît individualități și-și limita obiectul cercetării numai la ele *„pentru a le reda apoi caracteristica sub o formă personală“* [1], e respins de însăși natura unei opere literare, ce nu se naște prin generație spontană, ci e rezultatul unei dezvoltări în timp. Ideea unei astfel de dezvoltări e acceptată de multă vreme chiar de către cei care nu s-au pătruns de adevărul determinismului marxist. Multe teme literare au o istorie și pe fiecare ilustrare a aceleiași teme momentul reluării ei și-a pus amprenta. Cînd cercetează istoricul temei nebuniei (Cervantes), G. Călinescu subliniază accepția nouă pe care o capătă în Renaștere, ideea insanității: *„nebunia e țîșnirea impetuoasă și neprevăzută a țițeiului din sondă, după ce pămîntul a fost sfredelit cu grijă. In scurt* (pentru Bruno și Erasm) *nebunia nu-i absurditatea, antiteza rațiunii, ci natura dușmană dogmelor. Creația frenetică decurge conform naturii și deci și a rațiunii.“* De la o epocă la alta, de la o țară la alta, de la o orînduire la alta, temele literare nu circulă, nu se transmit identice și studiul migrațiilor și schimbărilor lor este pentru cercetătorul nou un domeniu vast de urmărire a felului cum se exercită determinismul social-istoric asupra artei.

Dar critica literară nu ține numai de știință. Scriitorul, ca și opera literară, au o fizionomie și, o dată stabilite coordonatele social-istorice, istoricul literar, criticul literar artist, ne integrează în însăși atmosfera vieții și creației autorului evocat, ne face să cunoaștem rațional și intuitiv lumea artistului. Există pri-

---

[1] Lovinescu, *Critice*, vol. 4, pag. 146, Editura Ancora.

mejdia ermetismului critic, nu în sensul lipsei de inteligibilitate, ci în cel de izolare perfectă a operei față de lumea exterioară, de considerare a ei drept un univers închis. Verificarea prin raportare la realitate, la lumea obiectivă, se impune. Metoda lui G. Călinescu, care deducînd moravurile și atmosfera socială din text, operează o permanentă confruntare, înlătură primejdia acestui tip de „ermetism", de fapt impresionism critic.

În calitate de creație literară, opera de critică suscită problema mijloacelor artistice și cartea acad. G. Călinescu e aptă să stîrnească o discuție despre arta criticului. În critica lui G. Călinescu comparația livrescă (între două opere literare, între doi scriitori, între două tendințe), analogia, capătă valoarea unei metafore. Nu e nefiresc ca un erudit să-și extragă sistemul de imagini din rezervorul imens al cunoștințelor. Lucrul e posibil atunci cînd intimitatea cu literatura e atît de desăvîrșită încît identitățile, analogiile se prezintă spontan spiritului, cînd faptele de literatură și cultură se definesc unele prin altele. Maecenas e *„un personaj de mîna întîi în ceea ce constituia atunci un Saint-Germain"*. Ideea bunei reputații, pe care o descoperă în *Satira I-a* a lui Horațiu, o urmărește G. Călinescu de la poetul latin trecînd prin Piccolomini și Schopenhauer pînă la Rivarol. Horațiu recomandă disimulația ca o formă de protest permisă în perioada respectivă ca și Ariosto, ca și Tasso, ca și Guevara, ca și Balthazar Gracian etc. Primele schițe ale lui Cehov sînt *„mofturi"*. Asociația livrescă e utilă pentru redarea atmosferei. Tragedia *Il Torrismondo* a lui Tasso are subiectul lui *Edip rege* și atmosfera lui Ossian. Un personaj poate fi definit prin comparație cu altul. Prințul Vasile din *Război și Pace* e un adevărat Polonius. Termenul al doilea al comparației e uneori extras din domeniul muzical. Atmosfera tragediei *Regele Torrismond* e nordică. *„Într-o literatură foarte solară, în care tot e cantabil pe muzică de*

Bellini și Rossini, Regele Torrismond *e singura creație literară ce se poate comenta pe muzică de Grieg".* „Ierusalimul eliberat *e o piesă simfonică, o creație eminamente patetică și appasionată".* Justificarea acestei analogii este tocmai faptul că specificul fiecărui scriitor a devenit criticului atît de familiar, că faptele de literatură se conturează atît de net în mintea sa, încît pentru el literatura nu se deosebește esențial de natura poeților, eternul depozit de metafore. Stabilind o comparație între Wronski și Werther, G. Călinescu face o paralelă între două persoane — nu personaje — pe care le poate defini, după o îndelungată și asiduă frecventare.

Uneori analogiile se înlănțuie, pornesc în avalanșă. Un fapt literar, o temă, declanșează în spiritul criticului o sumedenie de alte fapte analoage. De la altitudinea horațiană, jumătate compătimitoare, jumătate ironică față de bătrînețea feminină, Călinescu trece la Shakespeare, Ronsard etc.

Dar o condiție a succesului unei metafore este ca ea să fie proprie. Reușita unei comparații livrești, depinde, între altele, de justețea ei istorică. Mi se pare hazardat „preromantismul" de tipul lui Defoe sau Bernardin de St. Pierre, pe care-l descoperă Călinescu la Cervantes. Simpla înclinare spre exotic nu definește preromantismul — asociat cu o atmosferă socială, care este totuși a secolului al XVIII-lea. De asemenea dragostea de confort și neplăcerea de a se deplasa, pe care o resimte Horațiu, nu mi se pare a găsi un echivalent modern în versul parnasian al lui Baudelaire, vorbind despre o viziune estetică: *„Je hais le mouvement qui déplace les lignes".* Avansate cu prea multă ușurință și făcute deasupra secolelor, analogiile de acest tip amenință să devină anistorice, dacă nu de-a dreptul antiistorice și deci generatoare de confuzii.

E interesant de observat cum îmbină G. Călinescu perspectiva interioară operei studiate cu considera-

țiile pe care le face el, omul și criticul veacului nostru. Trecerea e uneori imperceptibilă de la reproducerea și parafrazarea textului spre comentariul contemporan : *„Banul, zice Horațiu*, (O III. 16) *sparge zidurile mai bine decît trăsnetul, doboară ușile de stejar... Gyges, iubitul Asteriei, a plecat să aducă mărfuri din Thyros* (O. III. 17). *De acolo se va întoarce bogat la primămăvară, cînd începe navigația. Se vede că, în mod interesat, Asteria cultivă un om de afaceri ca și Inachia* (Ep. 11) *care meprizează poeții fără bani, prilej pentru Horațiu de a constata cu durere că talentul curat al săracului nu poate nimic împotriva setei de cîștig. «Contra lucrum... nil valere candidum pauperis ingenum»"*. Aici se oprește referința la text. Comentariul personal o întregește printr-o perfectă soluție de continuitate : *„Averile se agoniseau mai ales în Orient, pe urma expedițiilor militare-imperialiste"* etc. Parafrazînd o piesă literară, Călinescu trece imperceptibil la timpul imperfect — al povestirii — nu al comentariului, care se face de obicei la prezent, și-și introduce frazele cu adverbe temporale ca „uneori" pentru a da o mai mare autenticitate celor redate, pentru a șterge și mai mult granița între conținutul operei discutate și realitatea evocată în operă.

Abundența citatelor și parafrazărilor vădesc deopotrivă erudiția cercetătorului, cît și onestitatea celui care nu dorește să hazardeze nici un comentar personal lipsit de acoperire. Dar critica lui G. Călinescu spunem că ține și de literatură. Unele dintre comentariile sale pe marginea autorilor studiați țin, prin conciziunea exprimării unui adevăr psihologic și moral, de arta autorilor de maxime. *„Părerea mea rămîne că o femeie de spirit nu cunoaște dizgrațiile vîrstei și că tinerețea se învață și că prin urmare strălucită este acea tinerețe la care ai ajuns la maturitate."* Madame Bovary îl detestă pe soțul ei, modestul spițer de provincie, cînd sforăie, fiindcă *„nu are noțiunea eroismu-*

lui modest, al omului picind de oboseală după ce şi-a îndeplinit o funcţie socială".

Unele reflexii lapidare au sunet de aforism: „*creaţiile cu adevărat geniale sînt paricide*" sau dragostea „*e o criză pînă la constituirea familiei şi o ambianţă după aceea, stimulînd energiile omului pentru scopuri depăşind plăcerea*".

Conciziunea extremă e o calitate a stilului lui G. Călinescu. În comparaţie cu abundentele citate şi referiri la text (în care îl recunoaştem prin arta selecţiei), intervenţiile sale sînt cu rigurozitate drămuite. G. Călinescu ştie să restabilească în treacăt, printr-o aluzie, o reputaţie falsă („...*Don Carlos, cel gratuit idealizat de Schiller*...") să caracterizeze printr-o ironie mentalitatea unei caste. Astfel în legătură cu funcţia de agent al proviziilor practicată de Cervantes: „*Voluptatea de a căpătui pe poeţi cu funcţii paradoxale pare a fi fost în natura societăţii vechi*". G. Călinescu găseşte de asemenea formule, de o extremă concentrare, şi prin aceasta cuprinzătoare şi sugestive pentru anumite fapte de viaţă sau literare complexe. Aparenta obiectivitate a lui Karenin echivalează cu o „*birocratizare a vieţii morale*"; „*o anumită dezordine supravegheată, o nebunie dirijată nu este incompatibilă cu bonton-ul aristocratic*". Anumite observaţii de fineţe, anumite disocieri subtile, care ar oferi altora materia de dezvoltare amplă, G. Călinescu le formulează în treacăt, cu o elegantă neglijenţă între două citate: „*Olenin* (din *Cazacii*) *este în felul său un romantic, naraţiunea însă, este, cu toată poezia, realistă, pentru că romantismul nu e intenţia scriitorului, ci rezultatul studiului asupra unui tip de om*". Nu lipseşte nici o notă de extravaganţă în alegerea anumitor exemple „limită" pentru clarificarea unor idei. Aspiraţiile cele mai intime şi mai personale ale indivizilor se modelează după anumite criterii sociale, criterii ce se transmit prin experienţă celor mai solitare personalităţi. „*Nimeni*", ilustrează

G. Călinescu cu afirmația, *„dacă nu e dement, nu se îndrăgostește de regina Angliei, știind că o atare pasiune nu duce la nimica bun"*.

Idei fundamentale ale esteticii noi găsesc exprimări sugestive — strecurate cu aceeași cochetărie între două comentarii abundente de text. De pildă, forța de solicitare a realității asupra unui artist mare, chiar împotriva dorințelor și convingerilor lui : *„Goya a zugrăvit pe regina Maria Luiza a Spaniei cu intențiile cele mai oneste și maiestatea sa a fost extrem de satisfăcută. Azi însă, cînd contemplăm figura de o ținută indiscretă a reginei, cu zîmbet de intrigantă, cu o anume întoarcere apucată și populară a capului, ne dăm seama perfect de caracterul femeii și indirect de atmosfera curții spaniole sub Bourboni."* Sau îndelung dezbătuta problemă a exagerării, a mediei sale statistice : *„Ce înseamnă de altfel medie statistică? Cine poartă un nas statistic rezultat din împărțirea totalului la numărul componentelor? Realitatea este diformă, disproporționată, singulară și geniul are această putere de a privi în față particularul gravid de universalitate, în vreme ce omul comun vede abstractul"*. In chestiunea adecuării stilului și limbajului la personaj și atmosferă : *„Un monden este jenat, ambetat, blazat, oripilat, șocat, afectat ; o eminență ecleziastică este plină de mansuetudine și de consolație. A le folosi vocabularul este a intra în adîncul lor sufletesc.* (Călinescu romancier a fructificat această opinie.) *Hercul nu trebuie îmbrăcat în hermină, sub cuvînt că membrele lui păroase jignesc ochii delicați ; și nici scorburile copacilor, dacă vrei să ai sentimentul decrepitudinii, nu trebuiesc reparate cu ciment."*

Pentru a-i parafraza expresia, George Călinescu pune în centrul cercetării sale asupra marilor clasici faptul literar, biografic, de atmosferă concret, detaliul gravid de mari semnificații. Înțelegem, citindu-i volumul, că trebuie erudiție, orginalitate, îndrăzneală

artistică şi putere de a surprinde esenţialul pentru a formula, în legătură cu modestul funcţionar a lui Cehov, această comparaţie, numai aparent hiperbolică: *„Omul care şi-a stropit superiorul cu salivă şi a murit de frică e un erou shakespearian, pot să zic chiar, pentru claritatea ideii, homeric"*.

CUPRINSUL

Istorie, satiră, mituri, falşi eroi 5
In legătură cu clasicismul 38
Insemnări despre durata romanului vechi şi nou . 54
De la optimismul metafizic la optimismul iluminist 76
Satira snobismului *(W. M. Thackeray)* . . . 92
Pe marginea dramelor lui Ibsen 135
Permanenţe 178
Ceva despre curente şi stiluri 193
Receptivitate, dar şi personalitate 201
Noutăţi despre clasici. *G. Călinescu : Studii şi conferinţe* 212

Redactor de carte: Zigu Orenstein
Tehnoredactor: Ionel Gheorghiu
Corector: Lucian Brunu

Dat la cules: 15.06.57. Bun de tipar: 08.07.57. Tirajul: 7.110 ex. Hîrtie: semivelină satinată de 65 gr./m². Ft.: 540×840/16. Coli editoriale: 10,56. Coli de tipar: 14,25. Ediția I. Comanda 2673. Planșe 1. A, 0.1250/57. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare: 8.09. R.

Tiparul executat sub comanda nr. 1191 de Tipografia Edit. C.C.S., Str. Pitagora nr. 16–18. București–R.P.R.

LEI 4,50